ИСКУССТВО КИНО

0 0 0

«Восток — Запад»

Режиссер Режис Варнье

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

❑**ТРУДНО БЫТЬ БОГОМ ПОСЛЕ «ХРУСТАЛЕВА» ... Я НАПУГАН. КАК ВСЕГДА, НАПУГАН НОВОЙ РАБОТОЙ.** *АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН*

❑**ЕЩЕ РАЗ ПРО ИМПЕРИЮ ЗЛА ГОСУДАРСТВО, КОТОРОЕ СНИМАЕТ ВАРНЬЕ, ТАК ЖЕ НЕ ПОХОЖЕ НА РОССИЮ, КАК И МИФИЧЕСКАЯ СТРАНА, СНЯТАЯ В «СИБИРСКОМ ЦИРЮЛЬНИКЕ».** *ГЛЕБ СИТКОВСКИЙ*

❑**СОЦИАЛЬНАЯ СТРАТЕГИЯ «ДОБРОГО ВОЛШЕБНИКА ЭКРАНА» С САМОГО НАЧАЛА Я ВЗЯЛ СЕБЕ ЗА ПРАВИЛО ВЗЯТОК НЕ ДАВАТЬ...** *ГАРРИ БАРДИН*

❑**ВО СЛЕД УХОДЯЩЕЙ НАТУРЕ ЖАЛЬ, ЧТО, НАЧАВ С ТАКИМИ РЕЖИССЕРАМИ, КАК КОНЧАЛОВСКИЙ И ТАРКОВСКИЙ, РЕРБЕРГ КОНЧИЛ РЕКЛАМОЙ.** *АЛЕКСАНДР АНТИПЕНКО*

❑**ПОСЛЕДНИЙ «КРИК» МОЛОДЕЖНОЙ КИНОМОДЫ ПОДРОСТКИ ЦЕНЯТ СЕКС И СОЦИАЛЬНЫЙ УСПЕХ, ВЗРОСЛЫЕ МОГУТ СКАЗАТЬ СЕБЕ, ЧТО ИХ ЖИЗНЬ ПРОЖИТА НЕ ЗРЯ.** *СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ*

❑**ДЖУЛЬЕТТА 70-Х ЗАРОЖДАЮЩАЯСЯ ВО МНЕ ЛЮБОВЬ НАБУХАЛА КАК ТЕСТО НА ДРОЖЖАХ.** *ЕЛЕНА КОРЕНЕВА*

❑**НОВАЯ РЕЛИГИОЗНАЯ УТОПИЯ ВСЕ БЫ ХОРОШО, ОДНО ПЛОХО — УМЕР ПОСЛЕДНИЙ ПРАВЕДНИК РОССИИ.** *ВАЛЕРИЙ ЗАЛОТУХА*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
ПЕТР ВАЙЛЬ — АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН
«Трудно быть богом», — сказал табачник с Табачной улицы

РЕПЕРТУАР

23
Н.СИРИВЛЯ
Братва

30
ГЛЕБ СИТКОВСКИЙ
Уроки геометрии

33
ИННА ТКАЧЕНКО
Мужчина и женщина на мосту

36
ИГОРЬ МАНЦОВ
Нарцисс и каприз

40
ЛАРИСА МАЛЮКОВА
Сонет о носках

КОММЕНТАРИИ

45
ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
В когтях орла

49
ГАРРИ БАРДИН
«Стайер», или Долгий бег с препятствиями

53
ЛЕВ ЛУРЬЕ
Борис Акунин как учитель истории

И М Е Н А

57
Всего одна жизнь
(Рерберг в воспоминаниях кинематографистов)

77
СЕРГЕЙ ФОМИН
Парадокс о Диброве, или Ох, счастливчик!

Р А З Б О Р Ы

81
СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ
Дело молодое

87
ДМИТРИЙ КОММ
Fant-Asia

96
ЕВГЕНИЙ ДОБРЕНКО
Три матери

112
АЛЕКСЕЙ ОРЛОВ
Ясный Свет любви

О П Ы Т

123
ЛЮК БЕССОН:
«Я боюсь, что начну повторяться»
Беседу ведет Жан-Пьер Лавуанья

П У Б Л И К А Ц И И

133
ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ
Из записных книжек

142
ЕЛЕНА КОРЕНЕВА
Чувства и впечатления

Ч Т Е Н И Е

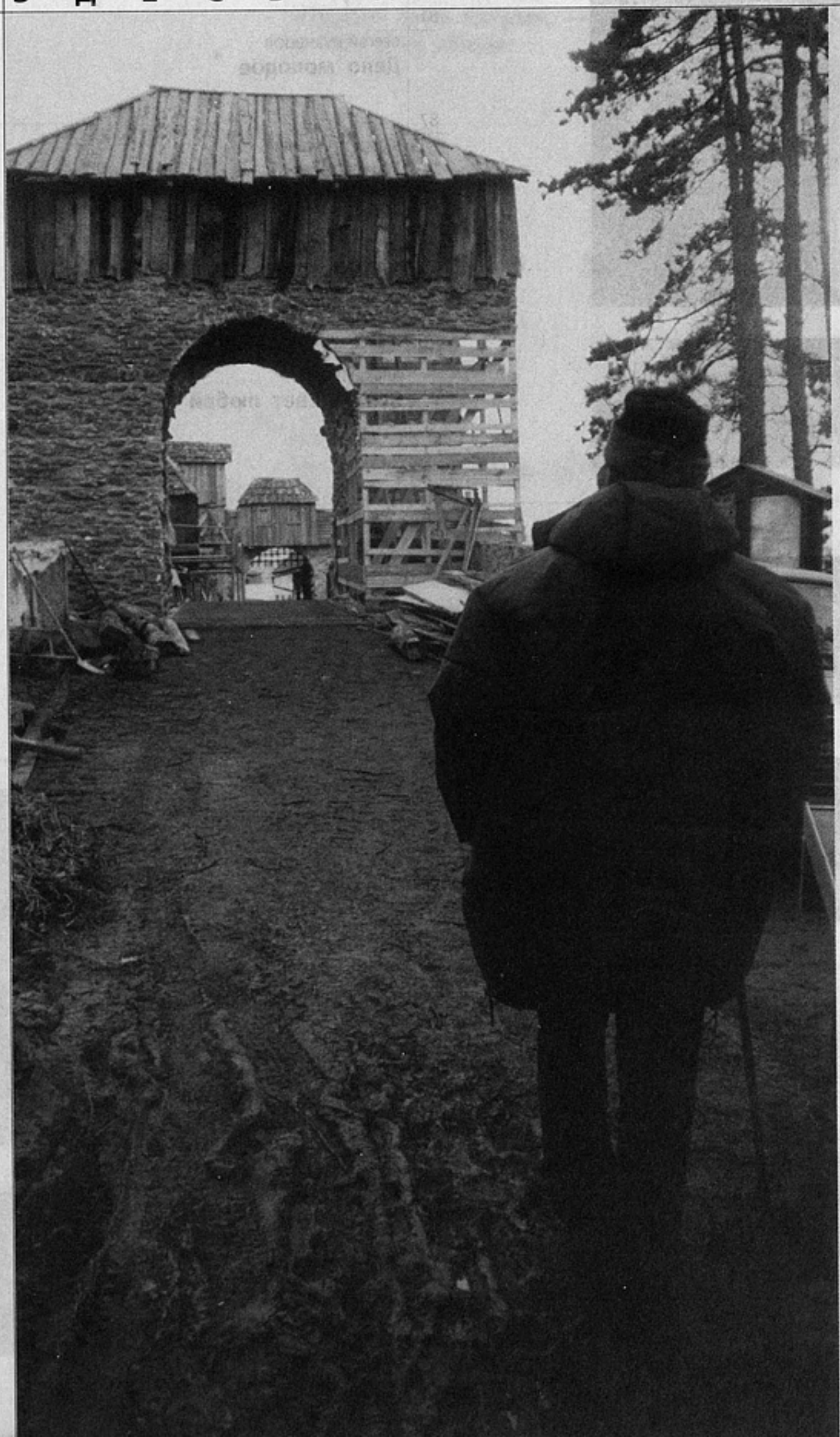
159
РЕНА ЯЛОВЕЦКАЯ
Бенилюкс

168
В.ЗАЛОТУХА
Русский крест

S U M M A R Y

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



Алексей Герман

ПЕТР ВАЙЛЬ — АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН

«Трудно быть богом», — сказал табачник с Табачной улицы

Кто не читал или забыл книгу Стругацких «Трудно быть богом», напомним: на погруженной в глухое средневековье планете находятся наблюдатели-земляне, пытающиеся осторожно корректировать ход исторических событий. Главный герой дон Румата, осознавая свою нейтральную роль, тем не менее дает волю чувствам, когда на планете воцаряется власть «черного братства» и потеснивших его «серых». Вмешиваясь в чужой исторический процесс, Румата проигрывает стратегически и выигрывает нравственно.

Черное — или все-таки скорее серое — братство ввело танки в Чехословакию 21 августа 1968 года. Это имеет прямое отношение к судьбе фильма Алексея Германа по роману Стругацких. Именно в августе 68-го Герман получил разрешение на съемки, но после 21-го сама идея картины казалась безумием, проект был, понятно, закрыт. Через тридцать два года Герман приехал в Чехию, чтобы здесь снимать «Трудно быть богом» — уже не с Владимиром Рецептером, а с Леонидом Ярмольником в главной роли, уже по другому сценарию, написанному вместе с женой Светланой Кармалитой, с которой Герман познакомился в Коктебеле как раз в том самом августе. Фантастическая парабола жизни, которая не приснилась бы фантастам Стругацким.

Но, пожалуй, еще примечательнее, как преобразилась в фильме книга. Строго говоря, судить об этом рано: до экрана далеко, многое может перемениться, но чтение сценария и разговоры с режиссером чего-то стоят.

«Трудно быть богом» — одна из самых важных шестидесятнических книг, хотя настольной книгой поколения стало другое сочинение Стругацких — «Понедельник начинается в субботу». В «Понедельнике» звучал внятный и утешительный пафос скорой победы — не очень ясно, чего именно, но всего хорошего над всем плохим. Младшие научные сотрудники не только в книжке, но и на всех площадках, отданных от Бреста до Владивостока под новый национальный спорт — КВН, пели «Возьмемся за руки, друзья» и даже время от времени за руки брались. Длилось это недолго. Через четыре года после «Понедельника», в августе 68-го, на Красную площадь, взявшись за руки, вышли всего восемь человек.

Как ни странно, «Трудно быть богом» — вещь, написанная за год до «Понедельника», — такой исход предполагала. Здесь закладывалась и закрадывалась мысль: берись или не берись за руки, отвечать за все будешь всегда сам.

60-е обрушили на успевшую изрядно полежать в идеологической вате страну сразу множество новых идей и настроений. Зрелый интеллект есть способность точного отбора. А откуда было взяться зрелости у советских шестидесятников: все смешивалось в одном нарядном бокале и взахлеб выпивалось в большой компании под пение хором. В «Трудно быть богом», где звучат и мотивы будущего «Понедельника», запечатлелось это шатание умов — иногда пагубное для отдельного человека и всегда плодотворное для общества, которое по определению эклектично, в противном случае это — быдло при диктатуре.

В сценарии Германа и Кармалиты в «Трудно быть богом» угадывается «Понедельник». Можно сказать, что сегодняшним авторам легче — они знают, что было потом: не хитрость в 99-м понимать больше, чем Стругацкие в 63-м. Но дело не только и не столько в этом. Возможно, главная беда шестидесятников не в их позитивизме, а в самоограничении, одушевленном благородной задачей — сделать что-то, пусть малое, но здесь и сейчас. Мировой, всечеловеческий контекст маячил на горизонте сознания, инструментарий торжествовал над концепцией, Яшин и Дудинцев казались важнее Кафки и Камю.

У Германа и Кармалиты «здесь и сейчас» оборачивается категорией «везде и всегда». Неопределенность хронотопа и заданная нечеткость идеи — и в смене названия. У фильма будет другое имя, пока совсем размытое — «Как сказал табачник с Табачной улицы». Таков рефрен нравоучительных сентенций, которые произносит Муга, слуга Руматы. Вместо бога табачник — это по-германовски.

Однако всевременная и вселенская картина, которая должна получиться из сценария, — не притча, ее и не может быть при германовской одержимости конкретностью, предметностью, точностью деталей. Теоретически их количество, наверное, даже можно подсчитать, и тогда «Хрусталев» стал бы рекордсменом мира по среднему количеству предметов на кадр. Можно думать, и новый фильм далеко не отстанет. Замок Точник, в пятидесяти километрах от Праги, превращен в средневековый город. Вынесенные за крепостные стены сортиры с гроздьями окаменевших экскрементов, зеленая рясца болотных луж, виселицы — одиночные и коллективные, перекидные мосты, хибары, сараи, узкие бойницы дома Руматы, мельничные и пыточные колеса. Созданная умельцами непроходимая грязь. В вагончике припасены высокие ботинки, на которые после первых же шагов налипают тяжелые бурые комья. Походкой водолаза уходишь в другую жизнь, где, как и в любой жизни, не то что трудно быть богом, а просто трудно быть.

Леонид Ярмольник в роли дона Руматы на съемках фильма «Трудно быть богом»

Петр Вайль. После всего пусть даже условно реалистического, но все же реалистического — «Проверка на дорогах», «Лапшин», «Хрусталев», — почему вдруг «Трудно быть богом», сказка, фантастика?

Алексей Герман. Видишь, какая штука. Мне кажется, все формы себя изживают. Ну будь я Чехов, наверное, я мог бы написать с Кармалитой несколько пьес, штук пять, и маленькие рассказики. Но я не Чехов. Я снимаю кино, и какие-то планы кинематографические оказываются устаревшими. Раньше мне помогали органы государственного надзора, потому что снимешь картину —

увидишь ее лет через пятнадцать. Как ни крути — так уже не играют. Моя жизнь вообще такая: когда спящий проснется. Смотреть себя через пятнадцать лет — довольно глупо. Так многое уходило.

Снялась «Проверка на дорогах» — и для меня ушло актерское кино. Самое замечательное, что там я пересекся с гениальным человеком, я имею в виду Ролана Быкова. Но такое кино — сюжетное, актерское — отошло. По сути дела, это же американский сюжет, единственная картина, которая, в общем, понравилась в Америке. Не то чтобы о ней написала «Нью-Йорк таймс», но разные люди подходили ко мне, благодарили, говорили разные слова. Были в их числе и знаменитые. Для некоторых вообще было открытием, что в СССР существует какое бы то ни было кино. Редфорд, допустим, упоминал мою картину, потому что, думаю, единственную ее и видел.

Кроме того, было интересно просто пробиться через стан не то что врагов, но, мягко говоря, не друзей, через половецкие костры проехать на колбасе трамвая под названием «К.М.Симонов». Без него нам в жизни ничего бы не разрешили. Симонову отдел культуры ЦК поручил перевоспитать меня в правильном духе, я думаю, что он сам вызвался, чтобы помочь нам с картиной «Проверка на дорогах».

П.Вайль. Это известная судьба германовских картин, целая глава из «Легенд и мифов советского кино». «Лапшин» тоже долго ждал своего времени.

А.Герман. Ну что об этом сейчас говорить, все уже переговорено. Потом я стал хворать, думал, вот-вот умру. Все вокруг умирали. Я стал к этому очень готовиться, и мне показалось совершенно необходимым что-то оставить. Что я вот умер, давно сгнил, черви съели, но что-то осталось от нашей семьи — какие-то слова, обрывки фраз. Что-то от мамы, что-то от Нади, что-то от шофера Коли, что-то от Белой Лены, девочки, которая у нас жила.

П.Вайль. Именно так стал возникать «Хрусталев» — я помню наши разговоры об этом в Нью-Йорке, году в 90-м. Сон сделался явью, не переставая быть сном на экране. Белая Лена — это одна из тех еврейских девочек, которые в «Хрусталеве» в шкафу прячутся?

А.Герман. Да, представляешь, в Сан-Франциско нас нашли ее дети. У них там свой дом. Я думал, что они на нас обидятся за то, как мы показали их маму. Но вроде они остались довольны. Там же, в Сан-Франциско нас разыскал племянник шведского журналиста, которого у нас в картине убивают, спрашивал, как я запомнил, что дядя носил берет.

П.Вайль. Ни «Лапшин», ни «Хрусталев» такого понимания на Западе, как «Проверка на дорогах», не получили.

А.Герман. Зато я получил колоссальную плюху на Каннском фестивале. Все, кому ни рассказываю, смеются: подумаешь, плюха. Но для меня это был шок. Это же были друзья, которые меня непрерывно зазывали. Директор фестиваля Жиль Жакоб прислал своего сына для переговоров, прижимал руки к груди — я ваш. Какие-то члены его команды вокруг меня бегали. Может, они так бегают вокруг всех... Я был членом жюри Каннского фестиваля и знаю, как они принимают, а вот, как бегают, не знаю. Но я приехал и получил сполна.

Даже когда пошел откат, французские и прочие газеты стали хвалить, я все еще был абсолютно раздавлен, находился между депрессией и озверением. Мне казалось, что обязательно надо найти сына Жакоба и дать ему по роже — папочка-то совсем старенький, его нельзя. Я не могу сказать, что мне был обещан первый приз — никто ему гарантировать не может, но нечто в этом роде говорилось, иначе я бы не повез авторское кино в Канн.

П.Вайль. Я думаю, дело не только в этом, а в самой фестивальной идее. Курортный город, пляж, синее море, ослепительные женщины, и в этом антураже — «Хрусталев» с его нерадужным колоритом, можно я так сдержанно выражусь? В общем, результат предсказуемый.

А.Герман. Канн — хороший фестиваль, я не хочу его ругать, но там действует вполне определенная политика. Это фестиваль фильмов, которые пойдут по Европе, там заключаются сделки. А тут такая история. Это, конечно, был оглушительный фингал под глаз. Тут я понял, что мне надо не распускаться, а немедленно работать. Я стал договариваться с театрами, судорожно сел писать пьесу.

П.Вайль. А почему «Хрусталев» с таким опозданием пошел в России?

А.Герман. Картина была в единственном экземпляре, нельзя было в стране на-

печатать копию, потому что страна не умеет делать ничего, кроме ракет, ну просто ничего. Если кто-нибудь из стран бывшего социалистического содружества участвует в производстве чего-нибудь — немедленно поклонитесь, вежливо поблагодарите и уходите. В стране не могут проявить пленку! То есть берутся вроде бы, а уметь совсем не умеют. Пять месяцев измываются. Ничего не получается. Потом — по типичной русской схеме — объясняют, что мы все неправильно сняли. Тут секунда торжества, мы приносим каннскую копию, которую привезли из Парижа, и говорим: «Ну вот, смотрите. У них же получилось как-то». В общем, довольно скучно.

П.Вайль. Это причины технические, объективные. Мне кажется, что есть и более существенная. «Хрусталев» — сон, личный сон автора, и он не хочет расставаться с ним, потому что чужие люди не поймут, нашумят, натопчут, все испортят. Иностранцам еще можно показать — какой с них спрос, они заведомо не поймут, а вот от своих заветное лучше держать подальше. Так что наваждение «Хрусталева», по моим наблюдениям, исчезло только после того, как в полный рост встала тема «Трудно быть богом».

А.Герман. Да, я понял, что надо работать. У меня идей до хрена. Начиная от «Рикки-Тикки-Тави» до разных других вещей. Есть идея картины об актерской бирже, безумно интересная штука. Сюжет не нами придуман. Алик Мартыненко написал повесть. Это история садика, что напротив уголовного розыска, я забыл, как это место в Москве называется, там из года в год собираются актеры, актерская биржа. Им разрешают ночевать на скамейках. Наутро приезжают директора театров. Говорят: «Давай, Арбузова помнишь? Быстро-быстро, ребята в шашлычной ждут». Тот что-то такое барабанит, директор говорит: «Тебя беру, жену нет». — «Ну как же, мы же...» — «Нет у меня ставки на жену, через год встретитесь». Иногда посерьезнее: за кусты уходят, там читается монолог из «Антигоны». Приблизительно так выглядит эта актерская биржа.

Наша идея состояла в том, что в последнюю ночь перед биржей собираются артисты. Очень многие в садике осели, как гуси, которые не могут дальше лететь. Их не взяли, они не долетели. Как-то устроились: кто стриптиз комментирует, кто в буфете, кто детей на ослике катает. Женщины появились какие-то вокруг, взяли их себе в мужья. Женщины эти больше всего боятся момента гусиного перелета, что свой вдруг выйдет, скажет: «А я вот Дед Мороз», — и все, улетел. Дальше у нас было придумано, что есть там гений, артист типа Евгения Алексеевича Лебедева, только немножко из XIX века. Тут же молодой ферт, тоже гениальный, которого из театра за что-то туранули... Поскольку все они нищие, то промышляют чем попало, в частности, белье подворовывают с окрестных чердаков. И одному из молодых лейтенантиков в милиции говорят: «Слушай, Вань, ты в самодеятельности занимался, давай-ка сядь к этим артистам, переночуй с ними, потому что очень много жалоб насчет белья. Ты же быстро с этим разберешься». Он проводит ночь с этим гениальным стариком, которого ни один театр не берет еще и в силу невыносимого характера, он такая вонючка, что разваливает любой театр изнутри — начинает смеяться над режиссером и репертуаром, сочинять анекдоты. В этом садике артисты устраивают ночью состязание. Просят милиционера что-нибудь исполнить, он исполняет, его берут в какой-то театр Крыжополя — так он уезжает, а гениальный старик помирает. И возле скамейки стоят галоши, полные воды, старика увезли на «скорой», остались галоши, полные воды, — это все, что осталось от него.

П.Вайль. Довольно безжалостно по отношению к актерам, ко всему этому сословию.

А.Герман. Артисты — они разные. Это как с демократией: вещь отвратительная, но ничего лучше никто не придумал. Так и с артистами — они люди противные, но никого нет лучше, чем драматические артисты. Это сословие произошло от скоморохов, которым языки рвали и били кнутом. В 89-м году на театральном фестивале в Воронеже я сказал, что кино на некоторое время, пока не понадобится политикам, пропадет, но актеры не пропадут, потому что их кнутом били, им языки рвали, а они все равно играли, и значит, такая мелочь, как маленькая зарплата или ее отсутствие, их не остановит. А кино есть партийное искусство, есть реклама партии и правительства. Партия и правительство от него отказались, и пока кино не найдет, кого рекламировать, оно жить не будет.

П.Вайль. Можно считать, что это и есть будущий фильм — об актерской бирже?

А.Герман. В общем, интересная история, но у нас написанных есть семь вещей. Мы даже хотим их просто издать — показать, что мы хотели поставить и так и не поставили или вынуждены были отдать другим режиссерам. Например, «Торпедоносцы» в постановке Семена Арановича — признанная картина, которая любима частью зрителей. Я не могу сказать, что она мне не нравится, но это не то, что мы писали. Даже название было не «Торпедоносцы», а «Атака, атака, атака». Это последнее, что говорит командир: «Левкои», пошли, «ландыши», пошли! Атака, атака, атака!»

Есть у нас сценарий «Удивительно печальные приключения Дика Шелтона, баронета, никогда не ставшего рыцарем». Когда мне ничего не давали делать, вдруг разрешили снимать картину «Черная стрела» по Стивенсону. Тогда мы придумали расследование о смерти отца, которое ведет очень сильный, очень благородный молодой пацан. В результате он истребляет всех близких — кто его любил и кто не любил. Отец, как и сын, был безумен в достижении своей цели, к тому же эпилептик, эта болезнь приключилась и с нашим героем. Такое воплощение Ивана-дурака, только английского. Хороший сценарий, мне собирался позвонить по поводу него Тарковский, но не позвонил. Хотели ставить Динара Асанова, Илья Авербах, Бодров-старший. Но как-то никто не поставил. Я бы с удовольствием сам поставил, но тут маленькая загвоздка: когда-то можно было снимать Англию на Валдае, а сейчас все-таки лучше снимать Англию в Англии. Мне один пастор в Швейцарии — я тогда религией увлекся — показал западный фильм по «Ивану Денисовичу». Начиналось как-то даже похоже, до момента, когда Иван Денисович попал в медпункт и человек в огромном поварском колпаке сунул ему в рот градусник, и панорама пошла по нашим зэкам, которые сидят и держат во рту градусники. Так что и англичан, наверное, надо снимать с англичанами.

П.Вайль. О религии. Как это началось?

А.Герман. Я крестился лет пять назад, наверное. Потому что как-то подумал: когда умру, будут отпевать в БТА — это у нас такой зал для широкоформатных фильмов, туда всегда первый секретарь обкома Романов приходил смотреть картины, потому что в обкоме широкого формата не было. В БТА есть сортир в виде буквы Г, длинный-длинный, потом закуток и там унитаз. Как-то перед приходом Романова топтуны все обежали, в сортир заглянули, а за угол поленились, а там-то и находился мой коллега Виктор Аристов. Он, помыв руки и ничего не подозревая, выходит, и вдруг на него катится огромная толпа — впереди маленький энергичный Романов, за ним все бюро обкома, все бюро горкома, профсоюзы, КГБ, телохранители и в самом хвосте — дирекция студии. Романов — он же привык, что если кто-то попадается на пути, то это человек проверенный, передовик, член всех партий и движений и так далее, поэтому он остановился перед Витькой, протянул ему руку и спросил, как дела. Витька руку очень почтительно пожал и сказал, что дела прекрасно. Романов ожидал продолжения разговора. Разговор не последовал. Но все члены бюро обкома и горкома пожали Витьке руку и спросили, как дела. На что он отвечал, что дела идут прекрасно. Дальше пошла дирекция студии, из которой только что вышел Витька. Совершенно обезумевший директор студии тоже пожал Витьке руку и спросил, как дела, хотя они разговаривали полчаса назад.

Значит, в этом самом БТА кладут покойника. Даже если он умер от рака прямой кишки, все говорят, что у покойника от творческого перенапряжения лопнуло сердце, ну нельзя же сказать, что у него лопнула задница. А у меня был грипп, но я умирал и сказал: «Хоронить меня только не в БТА». «Но где, где?» — говорит встревоженно Светка. Проблема ведь в захоронении, а не в потере любимого человека. Не в Доме же кино меня хоронить — я их ненавижу всех в Доме кино. Я говорю: «Отпойте меня в церкви». — «Ты же некрещеный». — «Наври, что тебе, трудно?» — «Но дай мне честное слово, что если я навру, ты потом крестишься», — сказала Светка.

П.Вайль. Я время от времени слышу от Светы по телефону: «Леша опять умирает», но, видно, тогда было серьезнее обычного. Сдержал слово?

А.Герман. Сдержал. Пошел в церковь, где Пушкина отпевали. Кстати, его именно там отпевали потому, что иначе процессия пошла бы мимо дома Дантеса и могли быть неприятности. КГБ определял место отпевания и тогда. Крестил меня мой соученик по театральному институту, очень славный человек,

артист. Но руку я не мог ему поцеловать, хоть тресни. Может быть, потому что он артист, может быть, какая-то гордыня. Короче, все это произошло. А сейчас я, честно говоря, нацелился на буддизм. Я почитываю религиозную литературу и думаю, что Господь наш больно суров. Ему виднее, конечно, но больно он суров, мне как-то к буддизму ближе... Десять заповедей меня абсолютно устраивают, а вот чинопочитание пугает. Об иудаизме речи быть не может — у нас в Репино был семинар евреев, и там же в кабинете сестры-хозяйки делали обрезание. Очевидцы рассказывают о человеке, который с невероятной скоростью и диким воем на четвереньках чесал из кабинета к себе в номер, оставляя кровавые следы.

Ну, если меньше трепаться на эту тему, оставляет след то, чем ты занимаешься. Одно дело, когда ты атеист и просто предлагаешь: давайте пожалеем человека, а другое — когда у тебя в душе зародилось... Может, Его и вовсе нет, что совсем обидно. Как-то все вообще теряет смысл.

П.Вайль. Вот и выбрались к Богу, хоть и не к тому. Все-таки почему после всех, условно говоря, реалистических фильмов — «Трудно быть богом», сказка Стругацких?

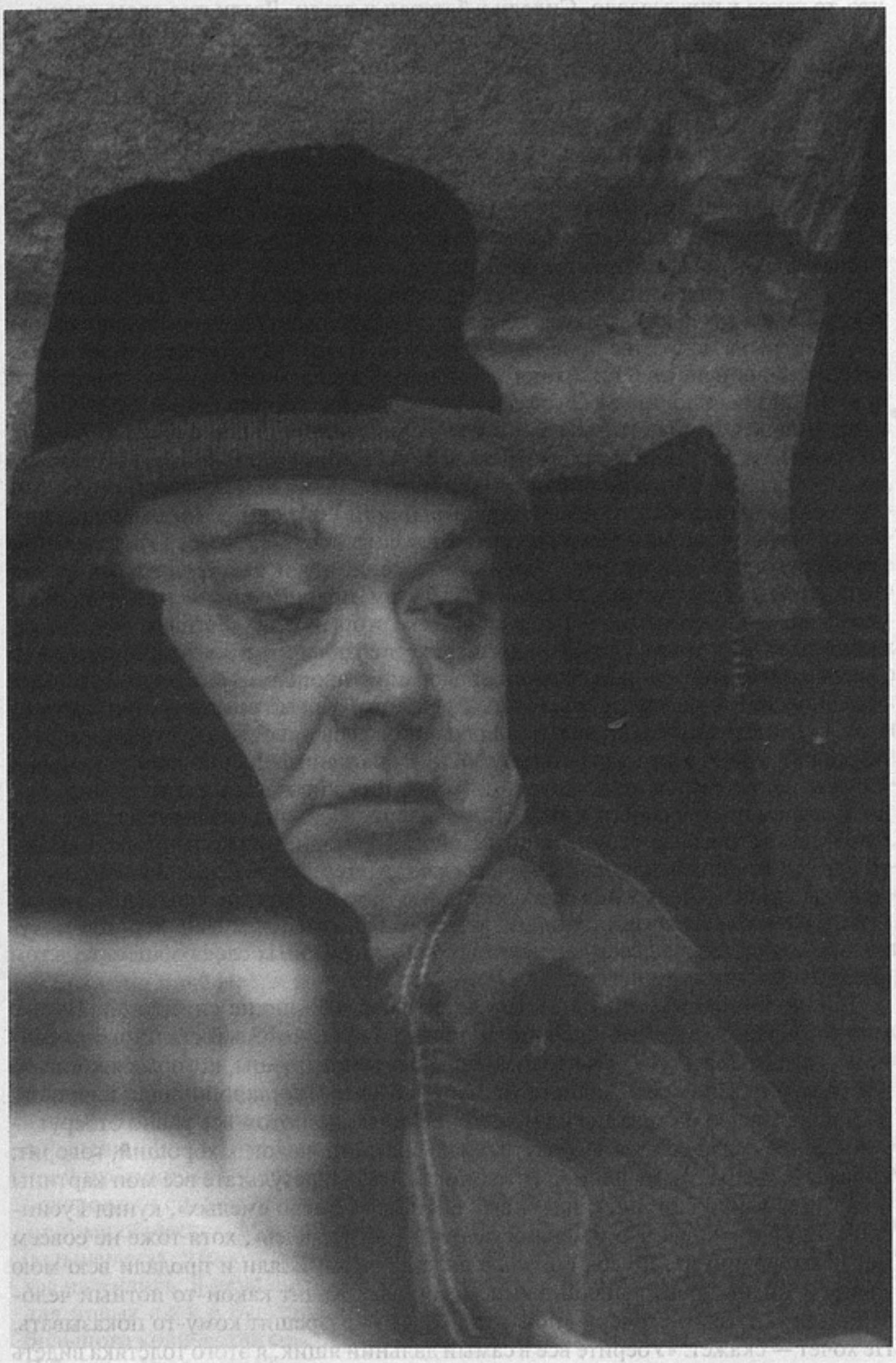
А.Герман. Мне кажется, у меня реалистических фильмов только два — «Проверка на дорогах» и «Двадцать дней без войны». Я думаю, что ни кино, ни любое другое произведение искусства не делаются просто так. Все делается вопреки чему-то, и те фильмы тоже делались вопреки официальной пропаганде. Ты знаешь, в каком году в СССР были реабилитированы военнопленные? Наверное, скажешь, в 56-м. А в 89-м не хочешь? До 89-го года они все были государственные преступники. Их реабилитировали в конце царствования Горбачева. И чего удивляться, что запрещали ту картину или эту.

Дальше мне стало совершенно неинтересно заниматься реалистическим кино. Я всегда жалел художников, которые карандашиком или красками что-то рисуют, а им говорят: непонятно, что это такое. Уж не помню, когда была в СССР выставка Пикассо. На красивой тумбе лежала красивая книга отзывов и предложений, где было каллиграфическим почерком написано: «Тошнит, а сблевать негде». Дальше шли подписи. От тебя совершенно не требовалась другая точка зрения, вроде: «А меня не тошнит, мне хочется танцевать и играть Моцарта». Надо было ту запись либо подписать, либо нет. Не подписать — уже был маленький поступок. А вспомнить американскую выставку, где военные курсанты лупили бляхами молодежь! Ты мог прийти на американскую выставку, посмотреть на товары, получить какие-то буклетики, потом выйти, а где-то за углом стояли курсанты училища, уж не знаю, Дзержинского, либо Фрунзе, либо еще какого-то, и ты должен был пройти сквозь строй блях.

П.Вайль. Мы как-то все на идеологии топчемся, а если оставаться в пределах эстетики, то хотя «Лапшин» и «Хрусталев» — фильмы сновидческие, но там обилие узнаваемых реалий. Потому я со всеми оговорками употребляю слово «реализм». «Трудно быть богом» — все-таки совершенно другая история.

А.Герман. Тут я с тобой поспорю. Есть ли для иностранца, а не для человека, которому досталось по заднице бляхой, какая-то реальность в том, что ты посмотрел выставку, а потом получил за это многоразово по жопе ремнем, или это все-таки сюр? Книга с надписью, где ты можешь только подписаться, но не написать сам, — это реализм или сюр? Итальянские фильмы, которые показывали в «Великане» и можно было пройти на них только в восемь утра, потому что кто-то обязательно просыпал и тебе могли продать билет. Но в середине фильма тебя за уши начинали вытаскивать с этого сеанса какие-то партийцы: «Ты чё здесь сидишь, а ну пошел вон», — это сюр или действительность? Мы стали в простых вещах видеть какую-то другую реальность. Не реальность жизни, а реальность бреда этой жизни.

Однажды мой отец, известный и хороший писатель, еще когда мы снимали «Проверку на дорогах», решил помирить меня с КГБ, разведкой и так далее. Я никогда особенно не увлекался политикой, но к этим людям относился с ужасом. А отцу было очень важно, чтобы я понимал, что разведчики люди мужественные и вообще. Он устроил такой прием, европейский. Сидим, я только что с самолета и напеваю: «ТУ-104 — самый быстрый самолет». Вдруг один из этих генералов говорит: «Да, сидел, сидел у меня Туполев, сидел, все собачку, я помню, просил: дайте, гражданин начальник, мне в камеру собачку. А как я ему дам



Алексей Герман в перерыве между съемками

собачку — не полагается». «Значит, не дали?» — спрашиваю я, замерев. Он коньячок пьет наш: «Не, не дал, нельзя, молодой человек, собачек давать». Папа говорит: «Позвольте, но вы же разведчик, вас забрасывали в тыл врага...» Он говорит: «Это в 41—42-м, а с 43-го, Юрий Павлович, я был начальником исправительно-трудового учреждения МК 16166/7, и как раз после войны у меня Туполев-то и сидел». И все начали вспоминать, у кого кто сидел. Папа стал тяжело напиваться. Какой такой уж реализм...

В 57-м стали выходить люди. Они приходили к нам и сидели на корточках у батареи. Мы сидели за столом, а они на корточках у батареи. Они не садились за стол почему-то. И их было не уговорить: «Ну сядьте за стол, выпейте коньяку». Они просили домработницу сбегать за портвешком, коньяк не могли пить —

что-то такое у них заедало. Сидели у батареи и лгали. Лгали про свою жизнь — какие они были начальники там. От них сидящие за столом ждали страданий. А они рассказывали, какие они были начальники и командиры. Один упоминал заключенного, который прислуживал какому-то Севку, всячески намекая, что это Мейерхольд. Все чепуха собачья, но тоже ведь какой-то сумасшедший дом. Это все — не совсем реализм. И я постепенно стал приходить к мысли, что истинным реалистом в кино является Феллини. А всякие замечательные побрякушки — не реализм, а бытописательство. Оно другое и по-своему прекрасно, но реалистом является Феллини, потому что мы живем в мире Феллини.

П.Вайль. В известной степени такой феллиниевский мир — в «Хрусталеве». Для меня там самое поразительное — вот эта одновременность действий, планов, реплик. В жизни только так и бывает — не последовательно, а параллельно, разом. Передать это в искусстве пробовали и раньше — Джойс в «Улиссе», Босх и Пикассо в живописи, но на книжном листе и на холсте не преодолеть одномерности. В кино, как показал «Хрусталев», такое возможно, только зрителю трудновато. А начались такие опыты в кино, наверное, в самом деле, с Феллини.

А.Герман. Я могу сорок раз смотреть первую панораму его «Рима», потому что так рассказать о Риме не сможет ни один человек на земле, даже Гоголь. Мы «Хрусталева» начинали как картину гоголевской России. Все мы вышли из шинели Гоголя — да, нам тоже хотелось оттуда выйти. Первое рабочее название картины было «Русь-тройка». Очень интересно, что недавно вдруг Кончаловский, ничего, естественно, не знавший об этом, подошел ко мне и сказал: «Я утверждаю, что эта картина — первая попытка вторгнуться в Гоголя».

П.Вайль. Остроумно и точно — точнее, чем сравнения с Босхом или с тем же Джойсом. Но коль скоро все наши аналогии из прошлого, спрошу: почему все германовские фильмы из советского прошлого? Кроме вот этого, по Стругацким, — из невнятного, но сильно окрашенного советскостью будущего.

А.Герман. Меня часто спрашивают: «Что вы не занимаетесь современностью?» Но мне неинтересны ни бандиты, ни воры, ни те несчастные и ущербные люди, которые пострадали от них. Кстати, знаешь, как народ называется на языке бандюганов? Весь народ, в том числе и богатые люди, только не имеющие своей охраны и своих бандюков? Они называются «терпилы». Так что я, например, терпила, правда, меня никогда особенно не трогали — режиссер человек небогатый. Не «страна рабов, страна господ», а «страна господ, страна терпил» получилась — в результате всех изощренных действий разных слоев общества, в том числе интеллигенции.

Стало быть, спрашивают: «Что же вы современное не снимаете?» Ну что мне разбираться в лимитчике или карточном плуте, который стал моим хозяином? Тогда я опять раб? Ты что думаешь? Все мои картины, которые я когда-то делал, меня не спросясь, купил Гусинский. Мы со Светланой пошли к юристу. Юрист сказал: «Года два мы их можем поводить, но потом все равно отберут — у них такие связи в суде». А Голутва, наш министр, человек хороший, говорит: «Алексей, умирает «Ленфильм», что нам делать?» В результате все мои картины и картины моего батюшки, начиная с фильма «Семеро смелых», купил Гусинский. Единственное, что у меня осталось, — «Хрусталев», хотя тоже не совсем мое. Там французы. Я себя ощущаю дядей Томом. Взяли и продали всю мою жизнь и жизнь моего папаши в кинематографе. Ходит какой-то потный человек, и он — хозяин. Хочет — покажет. Хочет — разрешит кому-то показывать. Не хочет — скажет: «Уберите все в самый дальний ящик, я этого толстяка видеть не хочу».

П.Вайль. В конце концов, речь идет об элементарной юридической безграмотности. Это ведь можно было предупредить?

А.Герман. Меня никто не предупредил. Я случайно выяснил, что все продано, «Ленфильм» действительно умирал, надо было увольнять еще десятки людей. Сейчас вряд ли я смогу написать заявление, что прошу вернуть картины обратно, этого никто и читать не будет — их власть и их сила.

П.Вайль. А с новой картиной — по книге «Трудно быть богом» — другая ситуация?

А.Герман. С ней другая ситуация, потому что, во-первых, она абсолютно не нужна. Это ж тоска зеленая — два с половиной часа на экране рассуждать, почему мы такие, к чему приехали, почему у нас ничего не получается, почему мы все

друг другу прощаем. Кому это надо? Сейчас вот повсюду «Менты». Тебе кажется, что все это пустяки. Как у Зощенко: у одной женщины умер муж — а, думает, ерунда, оказывается — совсем не ерунда. «Менты» поглотили все население, интеллигенция перезванивается друг с другом, когда «Менты» в эфире, меняется детективчиками. Кончилось время, когда менялись Домбровским, позже твоим приятелем Кибировым. Я как-то в уборной прочитал кусочек детектива, отложил, и больше глаза бы мои на это не смотрели. Я видел один раз, как в темноте коридора моя прекрасная умница и свободная от всех комплексов жена менялась детективами с библиотекарем Дома творчества в Репино, тоже очень неглупой женщиной, которая когда-то таскала нам Домбровского, Шаламова и так далее. Это постепенное оглупление российской интеллигенции и общественности. Для меня, например, это очень плохо: чем этого больше, тем меньше людей пойдут на мою картину.

П.Вайль. Нет прямой зависимости, ее вообще не бывает в большой стране, по крайней мере в больших городах, как Москва или Питер, — там на все хватит читателей и зрителей, на любой вид и жанр. Я не очень понимаю, почему такое беспокойство?

А.Герман. В России существовал слой дегенератов, приблизительно такой же, как в цивилизованных странах, слой интеллектуалов, тоже известный повсеместно, а помимо этого, слой, как бы сказать, заинтересованных в культуре людей — это были доктора, учителя, фельдшеры, инженеры, просто люди, читавшие книжки и плакавшие, я не знаю, над Пришвиным. Этот слой был достаточно широк. Он резко сузился.

П.Вайль. Когда я приехал в Штаты, то накупил огромное количество редких книг в русских магазинах на Брайтон-Бич, потому что люди приехали туда со своими библиотеками и сдали их, освободившись от химеры интеллигентности. Оказалось, в Союзе они просто притворялись, примыкая к этому слою. Самая читающая страна — чепуха, что ясно по последним годам, просто в эмиграции это проявилось раньше. Ну и что? Это всего лишь нормально. Ты же не ожидаешь, что на твои фильмы должны ломиться стадионы?

А.Герман. Нет, но «Лапшин» шел в Москве в четырех маленьких кинотеатрах, и там около четырех месяцев стояли очереди. Сейчас он идет в Москве в каком-то кинотеатре в центре, на сеансе по 35—40 человек, и его надо в принципе оттуда забирать, потому что я не хочу, чтобы было так. Ты хочешь сказать, что те, кто стоял в очередях на «Лапшина», сбросят слой культуры, как только попадут на Брайтон-Бич? Нет, я в это не верю. Более того, картина ездила по Израилю, и были абсолютно полные залы, просили местечка — а у нас нет.

П.Вайль. Правильно, я же вот покупал на Брайтон-Бич эти книжки, которые были сданы. Но я — в нормальном меньшинстве, как «Лапшин» в маленьком кинотеатре. Один тур по Израилю, может быть, насытил потребность, второй прошел бы при пустых залах, не исключено.

А.Герман. Вот ты уехал, еще уехали, а другая часть стала читать детективы, и моей публики, тех, для кого мне интересно работать, стало очень мало. Билеты подорожали сильно, и все это в сумме привело к чему-то другому, к какому-то другому обществу. Мы-то надеялись, что будет иначе. Я думал, что помру при большевиках, что это такая система, которая никогда не сдохнет. Но все равно мы надеялись. Я ненавидел, когда при мне начинали говорить, что наш голос — для новых идей и будущих дней. А сейчас я в растерянности. Я для очень небольшого количества совершенно незнакомых мне людей.

П.Вайль. Этого мало?

А.Герман. Мало. Я кинематографист, я артист, я «Аркашка с расквашенной рожей». Мне нужна публика, это ты можешь забиться и писать, а мне нужна публика, которая засмеется, засвищет... Я обязан видеть глаза людей, для которых я это делаю. Кино снимается за очень большие деньги. Я, что ли, должен каждому сделать подарок по сто тысяч долларов за то, что он посмотрит мою картину? Да еще не досмотрит, плюнет и уйдет?

«Хрусталева» мы прокатываем своим способом. Летает по стране редактор — мой товарищ Женя Прицкер. Летает мой главный артист Цурило. Мы попадаем в провинцию, и там — полные большие залы. В Москве — нет, никому неинтересно. Я совершенно не имею претензий к москвичам. Ну неинтересно, но им и любой другой художник неинтересен. Попробуй на Беккета позови — сковородой получишь. Но Беккет — это Беккет, а кино — это кино. Для него залы, ка-

кие-то тети, которые отрывают билеты. И все это вымывается детективчиками, телевидением, где человек обязательно должен бить другого в челюсть. Я не против — бей себе на здоровье, просто я оказался у обочины. Но у такой же обочины оказался бы сейчас и Тарковский.

П.Вайль. И Феллини...

А.Герман. Да. Хочешь, расскажу, как в первый раз посмотрел «Ностальгию» Тарковского — мы были в Югославии, еще благоденствующем крае. Пришли в кино, нас было четверо, а для того чтобы открыть кинотеатр, надо пятерых. Мы сказали, что заплатим за пятый билет, но это была социалистическая республика, да и человеку не хотелось лишний раз крутить кино, и он сказал: «Так дело не пойдет. Будет пятый — и я открываю. А заплатить может и один, мало ли есть буржуев». В это время, дико запыхавшись, примчался кагэбэшник, который нас не обнаружил в гостинице и явился сказать, что на Тарковского нельзя. Но мы его проволокли в зал пятым, и он эту тоску глядел. С ним же я потом в первый раз в жизни смотрел порно. Я его уломал, он сидел впереди, уши красные, поворачивался время от времени и говорил: «Алексей, запомни. На родине за это — три года». Почему я должен это запоминать?

П.Вайль. Есть замечательная история о том, как Юрий Трифонов пошел в Германии с Валентином Распутиным на порнофильм, где крутят non stop и можно сидеть хоть сутки без перерыва. Они сидят час, второй, третий, четвертый, и Трифонов говорит: «Валентин Григорьевич, может, пойдем?» А тот поворачивается и отвечает: «Юрий Валентинович, давайте подождем немного, еще должен быть негр».

А.Герман. Распутин хороший писатель, но мне не очень нравится...

П.Вайль. По-моему, плохой писатель.

А.Герман. Кому-то нравится. Я не понимаю, почему социалист Горбачев пригласил себе в писатели именно Распутина, а не кого-нибудь другого. Ведь хорошие и тогда были и сейчас есть. Может, дело в национальной проблеме? Я помню, нас вызвали к Губенко, он очень гневался на всех, кто не патриот, и все время говорил «гаммасексуалисты». Никто не осмелился его поправить, что это не от слова «гамма».

П.Вайль. Я себя чувствую параноиком, но нам бы вырулить все-таки к новому фильму — ты как-то избегаешь разговора о нем.

А.Герман. Я не избегаю, я напуган. Как всегда, напуган новой работой.

П.Вайль. Как получилось, что ты зацепился за Стругацких? Почему? Вещь, написанная тридцать пять лет назад, почему вдруг она возникла?

На съемках фильма «Трудно быть богом»

А.Герман. Она возникла еще в 68-м году. Мы начали писать сценарий с Борисом Стругацким, написали первый вариант, его приняли, закончили второй вариант 20 августа 1968 года. Нашел место и время — как в старом анекдоте. Там, в «Трудно быть богом» королевство и так довольно хреновенькое, а в финале вторгается Черный Орден, который уже задушил все, и герою остается только одно: браться за меч и рубить эту погань всмятку, что невозможно, потому что

ее столько, что все равно никогда не вырубишь. Такое государство фашистского типа. Чуть-чуть нас напоминает, но не очень. Никаких прямых ассоциаций у нас не было. 21 августа 68-го я прибываю в Крым, в Коктебель, там очень красиво, и поступают первые сообщения, что вот этот город — Прагу, где мы сейчас с тобой разговариваем, — навестили триста тысяч солдат. Как сказал тогда Стругацкий: «Это просто продовольственная помощь — послано шестьсот тысяч яиц в оригинальной упаковке типа «солдатские брюки».

П.Вайль. Я очень верю в рифмы жизни, они никогда не бывают случайны и просты, но тут уж в самом деле фантастические параллели, да? Обвал с фильмом из-за Праги и приезд в Прагу через тридцать два года, чтобы его снимать.

Алексей Герман на съемках фильма «Трудно быть богом»

А.Герман. Учти еще, что в тот же день, 21 августа, я знакомлюсь со Светланой, на которой я женат с тех пор, так как брак произошел после знакомства очень быстро. Я помню рыдающего на скамейке писателя Аксенова, он, может быть, немного выпил и рыдал в Коктебеле на море. А я, простите меня, друзья-чехи, в то время не только думал о вас, но и ухаживал за Светланой, ходил вокруг нее кругами и умничал, что Чехословакия — зона интересов России и что этого, то бишь вторжения, ожидали от нашего государства.

П.Вайль. У тебя такая идея возникала?

А.Герман. Да, абсолютно. Я всегда считал, что тогдашние власти никогда ничего своего не отдадут, никаких перемен к лучшему быть не может, только к худшему, что это зона интересов России, политические штучки, от которых пострадают несколько сотен чехов, и все, как и в Венгрии, замолкнет.

П.Вайль. Очень интересно, потому что мне было тогда восемнадцать лет, и я тоже искал объективности и целесообразности. Не то что оправдывал, но аргументы «за» тоже находились. Я думаю, это именно от безысходности: ты соглашаешься с положением вещей не потому, что оно тебе нравится, а потому, что это положение вещей, которое ты не в силах изменить.

А.Герман. Светлана, наоборот, была дикая противница, в меня летели тяжелые книжки. Еще был Саша Курляндский, который тоже говорил, что это невозможно, был в Москве Лев Копелев, который кричал, что это такой стыд, что в ближайшие дни мы будем свидетелями того, как русская армия повернется и уйдет, не вынеся осуждения общественного мнения. Сумасшедший дом. Я тут же позвонил на студию, и мне сказали: «Алексей, забудьте думать про это кино. Мы вам советуем даже книгу куда-нибудь выкинуть, потому что — вы сами понимаете». То есть ничего не объясняли.

П.Вайль. А чего объяснять, в этом же и хитрость была того общества, что вроде все друг друга во всем понимали — как это называлось, соблюдали правила игры. Распространенная и пакостная была точка зрения — такой общественный сговор. Сейчас немножко похожие времена наступают. Но не будем отвлекаться. Значит, в первый раз «Трудно быть богом» планировалось снимать в 68-м.

А.Герман. Не вышло, а через много лет я вдруг выяснил, что в Киеве эту картину снимает Петер Фляйшман — европейский режиссер. Почему не я? Уже горбачевская весна, уже выпущен «Лапшин», выпущена «Проверка на дорогах», и

у меня, по-моему, уже две Государственные премии — хлоп-хлоп. Рывком можно уйти — то ли кирпичом приложат, то ли госпремия. У меня две, у Светки третья — дождь, который может присниться только папе Михалкову. Я пишу Камшалову, нашему тогдашнему министру: как же это — меня не уважают, а какого-то немца уважают, ему разрешили, а мне запретили. Камшалов вызывает меня и говорит, что этот немец вообще нехороший и чтобы я ехал в Киев и принимал картину.

Я поехал в Киев и увидел декорацию... Рядом с ней то, что мы тут в Чехии построили и что ты видел, — ничто. Там был просто средний областной город — Усть-Илимск. Но чем больше хожу по нему, тем больше понимаю, что он построен бредово, потому что в нем ни ударить мечом, ни проехать на лошади, ни драку устроить. А от меня все скрываются, никто не хочет со мной работать, потому что от Фляйшмана пиво, подарки, а от меня — советские постановочные. В этот момент из декорации выходит маленький симпатичный человек и говорит: «Вы Алексей Герман?» — «Да». — «Я очень рад. Я хочу вас нанять». — «Так вас же, вроде того». — «Ладно, бросьте вы, я продюсер этого фильма, они ничего не могут сделать, мои деньги, я вас с удовольствием найму, я здесь сойду с ума, удавлюсь, я не могу здесь работать. Видите, что они построили». Я говорю: «Пожалуйста, нанимайте меня, только давайте сценарий перепишем, потому что он глуповатый — не про то». Он говорит: «Тут — стоп, деньги от банков получены под этот сценарий». Я говорю: «Ну тогда ничего не выйдет».

П.Вайль. Тот сценарий был Стругацких?

А.Герман. Нет, Стругацкие продали право экранизации, надругавшись над своим творчеством, — почти гоголевский поступок со сжиганием романа, но это их дела. Стало быть, я опять поехал к Камшалову кляузничать.

П.Вайль. Все-таки непонятно, почему так упорно хотелось снимать фильм именно по этой книге, на этот сюжет?

А.Герман. На том этапе просто потому, что мне запретили, а тому разрещили... С советской властью не то что боролись, с ней никто не боролся, но укусить за одно место было приятно, а там сплошные покусы. Камшалов говорит: «Мы тебе денег дадим, а ты снимай параллельный фильм — это будет здорово. Он снимет, и ты снимешь. А ты сними лучше». Знаешь, эти комсомольские штучки. Я говорю: «У него денег в сто раз больше, а я сниму в два раза лучше? Так не бывает». — «Бывает, докажи, что все дело в искусстве». — «А сколько дадите денег?» — спрашиваю. Он говорит: «600 тысяч». Мы со Светланой сели писать, и ничего не идет абсолютно.

П.Вайль. Вот это самое интересное, хотя и предсказуемое, — что шестидесятническая книга не идет через десятилетия. Почему она не читается сейчас — по крайней мере, с тем же энтузиазмом, — это понятно: известный «эффект Таганки», все эти кукиши и намеки. Но ты ведь знал, на что идешь, почему же не пошло?

А.Герман. Потому что «трудно быть богом» означает, что богом быть трудно. А тут пришел Горбачев и на каждом шагу демонстрирует нам, что нет ничего проще, чем быть богом: этих сейчас раскидаю, этого уберу, Лигачева потесню, и все у нас получится. К сентябрю будем жить не хуже, чем в Англии. А что? Страна большая. Нефти много. У англичан и нефти никакой нет. Смотрите, как на каждом шагу побеждают прогрессивные силы, народ безмолвствует — в том смысле, что поддерживает власть. Байку стало скучно писать. Раньше все понимали, что у Стругацких дон Рэба — это Берия или там Андропов, а теперь так и пиши: Берия или Андропов. Чего намекать? Поди и скажи. У нас же на этом деле сгорела «Палата № 6»: почему прямо не написать про Григоренко-мученика?

П.Вайль. Ты хотел снять «Палату № 6»?

А.Герман. Да, мечтал. Но почему тогда не про реальных мучеников этих палат, застенков, сумасшедших домов и иезуитских трибуналов, почему тогда не про генерала Григоренко? Он великий человек, три раза поклонюсь, кусок шинели поцелую, но кино про него снимать...

П.Вайль. Я с ним был знаком, замечательный и примечательный человек.

А.Герман. Но кино про него снимать скучно, хоть ты тресни, скучно да и всё. Молодой Дзержинский, только наоборот. Погорела «Палата № 6» — я отказался. Потом произошли какие-то события в стране, пришла долгожданная свобода, открылась дверь, вот она, на пороге. Вот сейчас сорвет белый платок и обнажит свое прекрасное лицо. Она его обнажает, а там какой-то мерзкий гад, ка-

чок, который на тебя делает вот так пальцами, какие-то ларьки за ним угадываются, бандиты, костры, в конце концов, первая Чечня — со второй у меня более сложные отношения, — и ужас: какая свобода? Зачем? Забирайте ее обратно, на хрен она мне нужна!

П.Вайль. Синявский еще писал о ненужности и опасности свободы для художника, на которого давить надо или, как тех скоморохов, бить кнутом. Но все же Синявский писал такое в годы, когда это звучало вызывающе парадоксально. Теперь свобода реальна, и все же странно было не предвидеть, что это не только Ельцин на танке и «Московские новости», но и ларьки, и качки, и бандиты. Но среди прочих свобод возникла и свобода передвижения — это всегда вариант, пока не отняли.

А.Герман. Я, конечно, могу поехать в Америку, но я и так ездил. С другой стороны, я, конечно, могу ругать правительство, но это все перешло в кровавую игру: «Я тебя поругаю, а ты мне за это вон ту шахту отдай. А если шахту не отдашь, я по тебе как дам по телевидению — с тебя пух полетит». Вот во что все это превратилось, мы вернулись в какую-то полубольшевистскую страну, и я их опять боюсь. Я всегда боялся, что за мной придут. А сейчас я боюсь, что меня просто зарежут — я много болтаю про всяких олигархов. Болтану что-то не то, меня и пырнут, как мужа кинорежиссера Елены Райской, его взяли и порезали за то, что он поддерживал жену, которая судилась со студией из-за сценария, вот и всё.

П.Вайль. То есть быть богом все-таки трудно?

А.Герман. Опять оказалось, что трудно быть богом, да еще гораздо актуальнее это зазвучало, чем тогда. Богом быть невозможно трудно. Ничего не получилось у Ельцина. Я убежден, что он не был таким дурным человеком, как рассказывают. Ничего не получится ни у какого твоего Явлинского, потому что он болтун. Почти невозможное дело быть богом... И что ты с этим сделаешь? Все поворачивается поперек, кровью, какой-то глупостью. Ничего не остается, кроме как взять мечи и начать рубить головы. У нас в финале есть фраза, что у этих страшных монахов, которые высадились, вырезали, повесили, посадили на кол все что можно, у них все получается, понимаешь? Те порт не могли построить. А эти построили, колы понаставили, и порт построили.

П.Вайль. Ну это же неправда.

А.Герман. Как неправда?

П.Вайль. Да те, которые ставят колы, они ведь сваи не поставят и порт построить не могут. Это же только кажется, что за ними порядок, а они на деле в лучшем случае баллистическую ракету построят или методом Левши автомат Калашникова соорудят. А вот чтобы дороги, обувную промышленность, кинопрокат, железнодорожный транспорт — нет.

А.Герман. На первом этапе получается. Вот у Гитлера...

П.Вайль. Ага, или Беломорканал у Сталина.

А.Герман. Беломорканал действительно получился дико глупый. Ты знаешь, что эсминец там не проходил — тянули людской силой... Мы с тобой дружим много лет, но у нас разные позиции по истории человечества и его жизненным перспективам, по тому, насколько хороша демократия, она хороша, конечно, но...

П.Вайль. Я знаю, ты демократии и свобод боишься, а рынка боишься еще больше, чем демократии.

А.Герман. В России — да, в России рынок вообще называется базар. Это у вас рынок.

П.Вайль. А вот конкретные вещи: главный герой в «Трудно быть богом» дон Румата — рыжий. В России рыжий только один — Чубайс...

А.Герман. Вообще я Чубайсу симпатизирую. Он человек блестящий. Это редкое свойство — быть блестящим человеком. Но в данном случае я имел в виду дело шире. Там не только Румата рыжий, там существует племя рыжих, которых на всякий случай король терпит, но к ним все относятся с некоторой долей опасения. Не то что евреи, но что-то есть... К рыжим все испытывают неосознанную неприязнь, может, я это разовью.

П.Вайль. А как получилось, что на главную роль — Руматы — попал Леонид Ярмольник? Все-таки телевизионная, суперпопулярная фигура. В «Лапшине» и «Хрусталеве» было наоборот: Болтнев и Цурило вышли в звезды после этих картин.

А.Герман. Ярмольник — хороший артист, я же его взял не как телевизионного. Я сначала договорился с совсем другим артистом, в нем была такая

д'артаньянщина, но это были Стругацкие в первом прочтении — 60-х годов. Мы с удовольствием читаем эту прелестную книжку, но если разобраться, что говорит мудрец Будах, когда Румата его спасает как великого представителя нации, то Будах дурак, а уж Румата совсем дурак. Поэтому всю сцену их ключевого разговора перед финалом мы строим на том, что Будах не может помочиться — у него что-то случилось после тюрьмы, то ли камень, то ли что. Поэтому он отвечает что ни попадя, истекает потом и мечтает — только бы это произошло. Он просит слугу нажать ему на живот, и вдруг, о радость, моча пошла, и тут мудрец Будах в первый раз говорит умную вещь. Тогда и Румата имеет право умно ответить.

П.Вайль. Я читал сценарий и вижу, какими целенаправленными усилиями книга Стругацких освобождалась от шестидесятничества.

А.Герман. Да, там, например, очень сильно про эмиграцию, а сейчас — что эмиграция? Во-первых, все сблизилось. Во-вторых, эмиграция разделилась на эмиграцию и эмиграцию. Я-то помню, я был в первой делегации, когда по заданию Горбачева встречалась интеллигенция уехавшая с неуехавшей. С нашей стороны были Бакланов, Фазиль Искандер, с их — Копелев, Раиса Орлова, Аксенов, Синявский. Это было в Дании, масса телекамер. Могу даже похвастаться: мы сидели за разными столами, я подошел к Эткинду и расцеловался. Тогда все это имело огромное значение. Тогда мне Копелев сказал: «Если будет разрешение, я босой по шпалам пойду на Родину». Ну и кто из вас пошел босой на родину? Может, кто-нибудь в ботинках и поехал... Боже упаси, я не призываю.

П.Вайль. Очень заметно, какие это были в действительности пустяки, хотя бы потому, что всего десять лет прошло, но теперь никакого не имеет значения, где мы живем, если можем разговаривать и встречаться. Хорошо бы и впредь не имело...

А.Герман. Сейчас это не имеет значения. Но мне было бы приятнее, если бы ты был моим соседом. Хотя, может, и тебе было бы приятнее, если бы я был твоим.

П.Вайль. Кто, кроме Ярмольника, еще занят в фильме из известных?

А.Герман. Я старался известных артистов не брать.

П.Вайль. То есть как всегда, почему я и заговорил об этом дивном исключении.

А.Герман. Я редко сталкиваюсь с известным артистом, который мне приятен, ложится на сердце. У них все-таки существуют свои наработки, и, как ты ни крути, он, что называется, хорошо сыграет, но не станет тем человеком, который мне нужен. Ярмольник известный артист, но совершенно другой школы — это как клоуна взять. В этом, драматическом, направлении он совершенно неизвестен. Он не из тех, кто закричит, завизжит, впадет в депрессию. Он ездит по кругу на лошади — то заезжает, то выезжает. Я-то со страху подобрал ему лошадь, по-моему, лет сорока.

П.Вайль. Столько лошади не живут, они ж не люди.

А.Герман. Не знаю, но я подобрал ее — пусть она немножко хуже выглядит.

П.Вайль. Я знаю, что в фильме снимается Цурило, который играл главную роль в «Хрусталеве».

А.Герман. Юра Цурило будет дон Памба. Он пока не самая большая звезда, хотя играет Арбенина в Александринке. Играет Петра Первого, Бориса Годунова и еще каких-то царей. Я за него очень рад — парень прекрасный. А так я не очень рвусь брать знаменитых. Я сталкивался, например, с Ширвиндтом. Все знают, что он такой, с трубкой, а он — замечательный драматический артист. Я его позвал, пробовал на роль в «Хрусталеве», и он прекрасно попробовался. Но поскольку там существуют некоторые национальные натяжки, мы сделали из него генерал-майора Глонти — фамилию даже я хорошую придумал, такую немного грузинистую. Но вдруг — страшный удар грома в разорвавшихся облаках. Господь сказал мне: «Ну и мудак ты. Попробуй его на финал!» А в финале он бомж, и мы стали делать из Ширвиндта бомжа. Чем больше мы на него выливали всякой гадости и чем грязнее тряпье на него надевали, тем больше из этого вылезал английский принц и тем больше становилось понятно, что все в том бомжовом поезде только тем и заняты, что в заднем вагоне проводником зачем-то едет Ширвиндт, который сбежал от жены. Ничего не получалось. Он, что называется, опуститься до этого не смог.

Потом я подумал, а не попробовать ли мне снять в «Хрусталеве» Бориса Довлатова и его двоюродного брата Сергея Довлатова — твоего приятеля и замеча-

тельного писателя. У меня же в кино — двойники. А они похожи, причем в Борисе была какая-то такая истерзанная красота, весь в прыщах и так далее. Только собрался звонить, притом что у меня с ними были сложные отношения. Я, как ты помнишь, с Сергеем поссорился, потому что он обидел моего папу.

П.Вайль. Помню, конечно, полная глупость, чистое недоразумение, я вас мирил, и вы, к счастью, помирились, это было на Восьмой авеню, в мексиканском ресторане.

А.Герман. Да, помирились, но вдруг помер один, а потом и второй. Но уже когда помер Сергей, все уже не имело значения. А я хотел, потому что в нем была такая грация... Мы писали его длинные ноги, которые вышагивают, и тогда я сказал ассистентам: давайте искать артиста, внешне похожего на Довлатова, и мне привезли Цурило.

П.Вайль. Они действительно похожи, и думаю, насколько я знал Сергея, что он мог согласиться. Авантюризма в нем было немного, но артистизма — сколько угодно. То есть переброску от Довлатова к Цурило сделать нетрудно, но вот Ширвиндт... Странно, что был такой вариант.

А.Герман. Но не в финале. Он не мог сыграть опустившегося человека. Известно, что собака-водолаз, что ты с ней ни делай, человека не укусит. Будет умирать от голода, но не укусит, какой-то стопор у нее. И у Ширвиндта бомж не получался — чем больше мы в это упирались, тем делалось смешнее, а артист он прекрасный.

П.Вайль. Значит, в «Трудно быть богом», кроме Ярмольника и Цурило, остальные — неизвестные.

А.Герман. Цурило только начинает быть известен. Недавно позвонил, говорит: «Мне бороду надо брить, я Петра Первого буду играть». Ну что — брей.

П.Вайль. Что касается декораций — я видел замок Точник, там грандиозно воссоздано средневековье, полное перемещение во времени. Я знаю, что декорации возводятся в четырех других местах — там такой же размах?

А.Герман. Мы же не можем снять целый город средневековый. В Генуе, допустим, возможно, но для этого надо закрыть там рестораны, завесить щитами ре-

Петр Вайль и Светлана Кармалита на натурной площадке

кламу, снять фонари и плафоны. Не знаю, где можно снять средневековый город. Это же была грязь, вонь несусветная, испражнялись прямо на улице, по центру текла эта штука.

П.Вайль. Только в XX веке историки разгадали загадку: почему короли европейского средневековья, гостя у своих вассалов, уезжали то рано, то поздно. Прежние историки высчитывали всякие политические интриги, нюансы этикета. А оказалось, что срок пребывания королевского двора в том или ином замке

определялся степенью заполнения замкового рва испражнениями. То есть засрут ров доверху — и едут к другому вассалу.

А.Герман. Дамские красивые платья колоколом объяснялись тем, что на палке нужно было, извиняюсь, снизу поднести горшок. Иначе что ей, бедняге, делать в таких нарядах? Вот здесь, в Чехии, из пяти замков, включая Точник, где мы с тобой были, хотим изобразить один город — здесь улица, здесь площадь, здесь королевский двор... Очень тяжело, очень много нужно денег.

П.Вайль. Вопрос к дедушке русской пролонгации, к знаменитому германовскому долгострою: как долго будет сниматься этот фильм?

А.Герман. Я раньше принадлежал к людям, которые к срывам в съемках относились философски — вот, сорвалось, а я тем временем подумаю. Но никакого долгостроя не было. Это легенда. Была легенда про Хуциева, что он дедушка русской пролонгации, а потом дедушкой русской пролонгации стал я. Но все дело в том, что когда нет денег, ничего не выйдет. «Лапшина» мы снимали семь месяцев вместе с написанием режиссерского сценария. «Проверку на дорогах» — семь месяцев. На «Хрусталеве» огромный объем всего, а денег нет, и тут подходит какой-то хрен, щекочет тебя и говорит: «Пожалуйста, верните трактор, а также ту машинку, ту и эту рельсину». И все поехали обратно — денег нет.

Вот был мэр Собчак, ко мне хорошо относился, был у него заместитель по финансам Кудрин, тоже ко мне хорошо относился, они нам дали беспроцентный кредит, а гасить его должно Госкино. В это время Собчака не выбирают, Кудрин чуть ли не государственный преступник. Газеты пишут — «улю-лю, лови их». И первое, что делает новый — нет, не губернатор, не будем грешить, а его зам по финансам, — отбирает у меня все, что дал Собчак. У нас своих денег нет. Французские давно проедены, и мы стоим бог знает сколько и ждем, пока Госкино не рассчитается с мэрией. Вот весь секрет моего долгостроя.

П.Вайль. А сейчас что происходит?

А.Герман. А сейчас мы как-то финансируемся, снимаем себе.

П.Вайль. Чьи деньги?

А.Герман. Коммерческая и государственная тайна. Прям я так и разбежался рассказывать.

Герман уже три месяца снимал в Чехии. Все, как всегда, шло медленно и неправильно. С главным оператором не получилось, он уехал, прилетел новый. Просрочили время, отведенное на съемки в Точнике, продлить не удалось, поскольку теперь все умные и на чешские замки, которые дешевле французских или итальянских, стоит очередь киношников, пришлось разбирать грандиозные декорации, с тем чтобы когда-нибудь потом ставить их заново. Специально заказанный в Австрии съемочный кран оказался особо прихотливым и не хотел работать в дождь, а солнца и синего неба в картинах Германа не бывает. Черные тучи — сигнал к работе. Ливень оживляет привезенную в качестве реквизита грязь. Обслуга в оранжевых штанах выскакивает из желто-зеленых автобусов. На пригорке верхом на толстой лошади ждет сигнала Леонид Ярмольник. На съемках у Германа он научился ждать. Однажды после двухнедельного, что ли, перерыва я позвонил на площадку. Ярмольник сказал: «У нас все в порядке. Снимаем тот же фильм». Телефон перехватил Герман, изуверски добавив: «И тот же кадр». Кажется, у режиссера и главного актера получается вместе, хотя германовский выбор героя поразил знатоков. На роль Руматы пробовались и другие, но только Ярмольник правильно произнес ключевые слова. Когда местный мудрец Будах говорит всесильному Румате: «Сдуй нас или, еще лучше, оставь нас в нашем гниении», — тот отвечает: «Сердце мое полно жалости».

Чехия, март — май 2000 года

ИСКУССТВО

толстый
журнал
для
тонких
ценителей

ЖИВОПИСЬ

РЕПЕРТУАР

«Брат-2»

Н.СИРИВЛЯ

Братва

«Брат-2»
Автор сценария и режиссер А.Балабанов
Оператор С.Астахов
Звукооператор М.Беловолов
В ролях: С.Бодров-мл., В.Сухоруков, С.Маковецкий, К.Пирогов, И.Салтыкова, К.Мурзенко, А.Дьяченко, И.Демидов и другие
«СТВ» при участии РТР
Россия
2000

Все мы в детстве любили разглядывать занимательные картинки (с виду почти одинаковые), где требовалось найти пять, семь, десять отличий: Фильм «Брат-2» хочется рассматривать подобным же образом, ибо мы имеем тут дело не с продолжением, а с коммерческой вариацией фильма «Брат», и отличия, в не меньшей степени, нежели сходство, вызывают определенное культурологическое любопытство.

Любопытство усугубляется еще и тем, что в самой картине «Брат-2» различимы приметы как минимум трех фильмов.

Первый снимал режиссер Алексей Балабанов — так как он может и умеет, рассказывая историю с характерными для себя синтаксисом и интонацией.

Второй производили продюсеры Сельянов и Балабанов, ловко решая масштабные постановочные задачи в рамках ограниченного бюджета. Съемки в Америке — трюк на грани циркового. Лишь очень пристально вглядевшись, замечаешь, что у группы не было времени дожидаться нужного освещения, и потому на экране вопреки сюжету то утро, то глухая полночь, то белый день, а в банальной «восьмерке», например, за спиной одного из собеседников просматривается затянутое облаками небо в окне, а за спиной другого — залитый солнцем офис. Но это если придираться, а если не особо приглядываться, можно сказать, что ребята

справились: картинка чистая и красивая, звук отличный, техническое качество на высоте.

Третий фильм те же Сельянов с Балабановым заранее просчитывали на калькуляторе, прикидывая социальный состав будущей аудитории: во-первых, ветераны «горячих точек», во-вторых, бандиты, бритоголовые поклонники неземного очарования Ирины Салтыковой, в-третьих, сотрудники разного рода охранных структур, проводящие рабочее время у видеомагнитофонов (уж они-то точно посмотрят фильм «Брат-2», где одним из главных героев является их коллега), в-четвертых, бледные юноши, уже наполовину переселившиеся в Интернет (от их лица в фильме представительствует персонаж с характерным именем Илья Сетевой), в-пятых, потребители современной рок-попсы, фанаты Земфиры, стремительно раскручивающейся модной группы «Би-2» и прочих завсегдатаев «Максидрома», в-шестых, хоккейные болельщики (им, я думаю, по сердцу придется образ жадного и трусливого легионера НХЛ Мити Громова, особенно после того как подобные легионеры позорно продули недавний чемпионат мира), ну и, наконец, все те, кому понравился первый «Брат», недаром он заново выпущен на кассетах с «бонусом» — видеоклипом к фильму «Брат-2». Даже если учесть, что различные сегменты этой обширной аудитории взаимопересекаются, все равно, я думаю, потраченные на фильм 2 млн долларов удастся вернуть, что станет большой победой нашего кинематографа на пути к самоокупаемости.

Нужно сказать, что итогом всех этих весьма разнородных творческо-производственно-коммерческих усилий явился занятный фильм-гибрид — нечто вроде генетически измененного картофеля, — чьи потребительские свойства требуют, мне кажется, достаточно подробного изучения.

1. Герой

Герой фильма «Брат», счастливо придуманный Балабановым и точно сыгранный С.Бодровым-мл. три года назад, — удивительный молодой человек, идеально-аморфный, восхитительно никакой и потому могущий стать кем угодно; его душа и сознание — чистая доска, где лишь по ходу экранного действия возникают отдельные слова: «немец», «режиссер», «Наутилус». Прошлое (война) вытеснено, не допускается в поле обсуждения и рефлексии: «Я, это, в штабе писарем отсиделся», будущее туманно: «Я еще дембель не отгулял». Нет никаких личных целей, стремлений, никаких страхов и фобий — ничего, что загоняет жизнь человека в установленную колею, определяя его социальный статус. Полная, абсолютная свобода и сила, превосходящая всех и вся.

Данила Багров, я думаю, стал реализацией мазохистско-ницшеанских фантазий Алексея Балабанова о сильном герое, ибо мазохистский комплекс — сильнейшая доминанта, подпитывающая творчество этого замечательного режиссера. Во всех его фильмах есть заветный, заповедный, интимно близкий автору персонаж — униженный и обиженный, недопускаемый куда-то, то вырезаемый из истории кино небрежным взмахом монтажных ножниц, то, напротив, создающий эту историю, завороженно снимая на пленку, как возлюбленную, чистую девушку, лупят розгой. В «Брате» таким персонажем «от автора» был насмерть перепуганный режиссер Степа, по ошибке заглянувший в бандитскую квартиру, ставший свидетелем жестокой разборки и потом еще вынужденный помогать перетаскивать трупы на кладбище. Данила, спасший Степу от неминуемой смерти, — позитивный оттиск этого ущербного и замученного комплексами типа личности. У него есть все то, чего нет у Степы, — спокойствие, уверенность, сила, и нет того, что у Степы есть, — работа, определенность, встроенность в социальный муравейник. Собственно, этому муравейнику под названием Город («город высасывает силу») и противопоставлен наш сверхчеловек Данила. Он призван был продемонстрировать, что лишь тот, кто полностью свободен от связей и норм сложившейся системы человеческого общежития — от религии и морали, закона и психологических предрассудков, гуманистических стереотипов, страхов, опасений, фрустраций и т.д., — способен стать сильнее всех. Вожделенная сила могла быть проявлена лишь ценой стирания всех содержаний сознания, совлечения всех культурных одежд и предъявления зри-

телю руссоистского гармонического дикаря. Спрос на уверенную, спокойную силу оказался велик, герой народу понравился, и режиссер Балабанов решил поведать, что стало с этим героем дальше.

А дальше с ним случается все то же самое. Во втором фильме герой никак не меняется, даже внешне: тот же плейер, тот же крупной вязки бежевый свитер, черная куртка, солдатские ботинки, все та же невинная, полудетская припухлость губ, открытая улыбка, «каша» во рту. В предыдущем фильме этот скромный провинциальный мальчик приезжал в криминальную столицу к брату-киллеру, оказывался втянутым в кровавые разборки, одерживал внушительную победу над мафиозным кланом и с мешком денег отправлялся покорять Первопрестольную. В фильме «Брат-2» скромный на вид провинциальный юноша приезжает в столицу нашей Родины, вновь оказывается втянутым в череду кровавых разборок, вместе с братом-киллером едет в Америку, где одерживает убедительную победу над тамошним мафиозным кланом, и с мешком денег возвращается обратно в Москву.

Любопытно, что от предыдущих похождений в Санкт-Петербурге в сознании героя застряло только одно слово: «немец». Когда ему рассказывают про торговца оружием по кличке Фашист, Данила заинтересованно спрашивает: «Немец?» Все прочее как будто стерлось: и заваленный Чечен, и изнасилованная Света, и задрыга Кэт, и бомжи с лютеранского кладбища... Зато почему-то прорезалась память о героических буднях прошедшей войны (поразительная социальная чуткость героя и самого режиссера). Данила уже не скрывает своего боевого прошлого, напротив, вместе с друзьями рассказывает об этом по телевизору, скромно отвечая на вопросы *самого* Ивана Демидова.

Да, теперь у Данилы обнаружились боевые друзья: Костя Громов (А.Дьяченко) — охранник банка, у которого брат-близнец играет в НХЛ, и Илья Сетевой (К.Пирогов) — компьютерный гений, каталогизирующий архивы Музея Ленина. И сам Данила теперь уже не одинокий волк, не единственный сильный среди слабых, ничтожных, сломленных жизнью обывателей, но член какого-то дружеско-родственного клана, интересы которого взывают к защите, не давая герою сидеть без дела. Вот и в Америку он отправляется выручать Костиного брата-близнеца — хоккеиста, которого обобрал плохой американский дядя, подсунув кабальный контракт.

2. Все люди — братья

В первом фильме у Данилы, помнится, был только один брат — старший Виктор (В.Сухоруков), который его без зазрения совести подставил и сдал, но был прощен и отправлен к маме в провинцию. Всем остальным в «братании» было строго отказано («Не брат ты мне, гнида черножопая»). В новом фильме помимо Виктора, который по требованию матери отправляется в Москву к брату (точно так же, как в начале первого фильма мать отправляла Данилу к брату в Питер), есть еще множество людей, для которых слово «брат» является чем-то вроде пароля, открывающего все двери и устраняющего любые преграды. «Свой своему поневоле брат», — говорит Фашист, приглашая друзей в свое логово, где кучами свалено оружие времен второй мировой войны. «Я его брат», — небрежно бросает Данила о маленьком Белкине, сыне своего главного недруга, входя в элитную гимназию, чтобы там по-свойски разобраться с Белкиным-папой (С.Маковецкий). «Братан, скажи, это Салтыкова?» — спрашивает у водителя звезды бандит, поджидающий героя у подъезда. «Брат!» — дважды, расплываясь в улыбке до ушей, произносит Данила при виде своего непутевого братца. «Ты так на брата похож», — говорит герой, гася в себе раздражение по поводу сверхъестественного жлобства хоккеиста Мити Громова, который трясущимися от жадности руками упаковывает в спортивную сумку отобранный для него у мафии миллион. В этом мире, похоже, все люди — братья, ибо, помимо близких или отдаленных кровнородственных связей, никакие иные принципы, объединяющие людей — юридические, договорные и прочие, основанные на уважении к другому как суверенной личности, — не работают. Другой еще как бы не отделился от тебя, он является твоей принадлежностью, и тогда ты его защищаешь и тащишь за собой, хоть в Америку, хоть в Россию,

либо же другой не существует вовсе — он просто мишень или чучело для кулачного боя.

«Братская» система взаимопомощи среди «своих», функционирующая отчасти на основе денег, отчасти в силу каких-то неопределенных деловых и дружеских связей, вне закона, вне определенных личных обязательств, вне морали и убеждений, но весьма исправно, поставляет героям все необходимое — оружие, информацию, автомобили, средства связи, документы, паспорта, визы, авиабилеты. В мире, не признающем никаких цивилизованных структур, подобные первобытные «фратернальные» отношения — страшная сила. Больше того, Балабанов настаивает, что по-настоящему сильны лишь те, кто придерживается подобного, кланового способа жить (у прочих же — «все понарошку, кроме денег»). И вершиной обобщения этих отношений становится идеология пещерного патриотизма: «Все русские — братья». Она воплощается в строчках детского стишка: «Я узнал, что у меня есть огромная семья». И стишок этот, услышанный Данилой во время концерта в гимназии, становится для героя чем-то вроде Моисеева откровения. Размеренно повторяя: «Речка, небо голубое, это все мое, родное», — он мочит в Америке негров и пешком штурмует небоскреб по пожарной лестнице.

В первом фильме герой тоже был не чужд философских раздумий, но в основном задавал вопросы: «Немец, для чего мы живем?» Во втором Данила уже сам учит жить другие народы: «Вот ты скажи, американец, в чем сила? Ты думаешь сила в деньгах? Вот и брат думает, что в деньгах. А я думаю, что сила в правде». (Поскольку способности к абстрактному мышлению у героя отсутствуют, «правда» для него — вещь предельно конкретная, «правда» — это то, что дает силу, ибо позволяет чувствовать себя правым.)

Ради утверждения всех этих нехитрых истин Балабанов и запускает своего героя в Америку, где Данила, не очень зная чем заняться, старательно ищет приключений на свою голову: дерется с неграми, спасает, не спрашивая, хочет она того или нет, русскую проститутку Дашу (Д.Лесникова), а затем, перестреляв половину чикагской братвы, добирается до плохого господина Меннеса (Г.Хьюстон) и, прочитав ему нотацию, отбирает причитающийся трусливому идиоту Мите Громову миллион. По абсолютной и бескорыстной бессмысленности подвиги Данилы вполне можно было бы назвать «донкихотскими», с той только разницей, что в основе священного безумия Дон Кихота лежит великая, но отошедшая в прошлое культура, а в основе самоутверждения Данилы — докультурный биологический инстинкт.

И не случайно наиболее ярким персонажем американской части фильма становится не Данила, а Виктор Багров, этот шут гороховый, чьи утробные, инстинктивные поползновения — нажраться виски, избить полицейского, загулять с тремя проститутками, замочить «за Севастополь» всю хохляцкую мафию города Чикаго и сдаться в руки властей с криком «русские не сдаются» — представлены на экране без какого-либо налета идеализирующего благородства. Его американские приключения действительно гомерически смешны, так что Санчо Панса — Виктор тут явно переигрывает Дон Кихота — Данилу. И вообще Сухоруков во втором фильме гораздо интереснее и органичнее, чем в первом, роль азартного, отвязанного недоумка ему больше к лицу, нежели роль трафаретного «плохого» — предателя и труса.

Линия же Данилы в «Брате-2» сводится в основном к набору узнаваемых цитат из первого фильма: в самом начале он, как и в первой картине, попадает на съемочную площадку, но только снимают уже не клип, а какого-то «нового русского», который под музыку Чайковского проникновенно читает, стоя рядом с собственным «Хаммером»: «Нет, я не Байрон, я другой, еще неведомый избранник». И потом мы наблюдаем все те же романтические проходы героя вдоль водной глади, на сей раз озера Мичиган, путешествие на трейлере, на сей раз по ослепительной красоты американской дороге с другом-шофером Беном, сопровождающееся музыкой, только уже не Бутусова, а группы «Би-2». Вновь тусовки в ночных клубах, вновь драка за женщину, которую обижают, вновь эффектные крупные планы, изображающие изготовление оружия подручными средствами: самодельный порох, самодельные пули из гвоздей, самодельный запал из спичек. Вновь на экране беготня по черным лестницам, посиделки у

костра, бомжи, правда, американские и уже не такие душевные, как наши, и т.д. Герой по-прежнему эффектно стреляет и борется за справедливость. Только теперь мы практически не видим его жертв в лицо, они анонимны, появляются в кадре на три секунды и тут же валятся, сраженные пулей, забавно дрыгая ножками. Насилие превращается в клип, жизнь и смерть виртуальны, собрание узнаваемых цитат и иронических повторов окончательно лишает происходящее какого-либо сюжетного напряжения, превращая фильм в неспешное чередование ярких картинок, снабженных музыкой, в идеальную глянцевую плоскость лако-красочного журнала.

3. Среда

В первом фильме Город, «высасывающий из людей силу», был неряшлив, замызган и сер. Гулкие парадняки, грязные рынки, коммуналки, населенные алкоголиками, трамвайные депо, вокзалы, толпа на Невском и даже прекрасные городские пейзажи — все фактуры были сознательно подобраны для создания образа знакомой, заброшенной, необратимо деградирующей среды. В новом фильме тоже есть обшарпанные лестницы, проходные дворы, уличная толпа, но все это не более чем рудименты прежней эстетики. Гораздо больше другого. Вспомним баню из первого «Брата» — эпизод, где глава местной мафии мирно попивает пиво с воблой в общей раздевалке и женский голос за кадром строго предупреждает: «Мужчины, не курите в зале». И баня во втором «Брате»: мраморные апартаменты, где герой с друзьями мирно беседуют, в то время как в бассейне плещутся три проститутки, а специально обученный «мичман» приносит напитки по первому требованию. Вот он новый уровень возможностей. Тут уже все по первому классу: любовницы, автомобили, знакомства, интерьеры — чего стоит хотя бы полузабытый нами роскошный интерьер Музея Ленина или новорусский ремонт в гнездышке Ирины Салтыковой, с которой герою удается переспать в первый же день знакомства.

Питер для Балабанова — город свой, реальный. Москва — город-витрина, город чужой и сытый, населенный знаменитостями, банкирами и туповатыми бандюками. Здесь, кажется, нет ни бомжей, ни трамваев, ни блошиных рынков, ни чердаков, ни подвалов, если не считать уютных подвальчиков-кафе и романтических крыш, где герой обнимается с Салтыковой. Москва в фильме — город-мечта провинциального обывателя, Нью-Йорк же и еще в большей степени Чикаго — это покоренная и завоеванная окраина, «Бирюлево-товарное», перенесенное за океан. Повсюду вывески на русском и украинском языке, православные соборы, славянские граффити, мафиози — наши, музыка — наша, проститутки — наши, в ресторанах «Львов» и «Метрополь» тоже гуляют наши. Только деньги американские, но они и в России зеленого цвета.

Если в первом фильме придуманный «сильный» герой вступал во взаимодействие с реальной средой, где кровь, слезы, страх, жадность, бестолковость и слабость были реальны, то во втором — синтетический, искусственный мир совершенно под стать персонажу. Этот мир ярок и цветист, в нем много красного, розового, желтого, зеленого (цвета, совершенно отсутствовавшие в желто-серой гамме первого «Брата», где даже кровь была какого-то неопределенного, бурого оттенка). А здесь — красное знамя в музее, где работает Илья, красно-желтая листва по дороге в Чикаго, кислотные наряды И.Салтыковой, промытые, блестящие стекла витрин и т.д. Мир рекламного проспекта — естественная среда для выдуманных похождений придуманного «сверхчеловека».

4. Язык

Но самое главное даже не в этом, самое главное, что этот глянцевый мир в фильме подан так, словно за рамками его не течет никакая другая жизнь. Поэтическую структуру первого «Брата» формировали черные проклейки — затемнения между эпизодами. Они, выполняя функцию пауз или окончания строк, придавали фильму почти стихотворный ритм. Кроме того, затемнения были моментом высвобождения зрительской рефлексии, зритель словно выпадал на мгновение из условного, фаллического пространства, оставаясь наедине с собой, с пустотой, с темнотой. Кино, на секунду прекращаясь, чтобы

затем начаться вновь, напоминало, что перед нами всего лишь поэтическая реальность, жизнь, преломленная авторским взглядом, пропущенная сквозь авторское «я».

В фильме «Брат-2» затемнения почти отсутствуют, точнее, сохраняются кое-где как некий остаточный элемент прежней структуры. Принципом же становится их отсутствие. Например, все события в начале фильма: эпизод в бане, пробуждение Данилы у Салтыковой, переговоры Белкина с Меннесом, обнаружение Данилой убитого Кости, вызов милиции, пребывание героя в кутузке, его освобождение, сбор информации на Белкина, покупка дискеты и т.д. — все эти разнообразные эпизоды, разделенные временем, пространством, относящиеся к параллельным сюжетным линиям, монтируются встык. Зрителю не дано выпрыгнуть из этой реальности, пробелы и эллипсы в ней никак не маркируются и, следовательно, не фиксируются сознанием. Перед нами сплошной поток плоских и однозначных образов, отражающий нерефлексивный, скользящий по поверхности тип восприятия. Глянцевая иллюзия начинает претендовать на тотальность, никакие разрывы, остановки, моменты освобождения в ней просто не предусмотрены.

Любопытно, что первое затемнение возникает перед эпизодом с покупкой оружия у Фашиста. Этот подпольный молодой человек в исполнении Константина Мурзенко, облаченный в фашистский мундир и сделавший неплохой бизнес на торговле «эхом войны», — фигура неоднозначная, его «шиза» достаточно индивидуальна, и его нельзя вот так, запросто «приклеить» ко всему остальному, нерасчлененному сцеплению эпизодов. Фашист — персонаж балабановского, авторского кино, и режиссер, выстраивая этот эпизод, стихийно прибегает к привычным для себя знакам препинания — затемнениям.

И в дальнейшем крайне немногочисленные черные проклейки вынужденно используются Балабановым либо в романтических эпизодах для имитации лирических чувств, либо же для выделения стихийно возникающих островков «авторского» кино в потоке намеренно обезличенного целого. Так, черные проклейки маркируют важный для Балабанова эпизод — экспедицию Данилы в негритянский квартал, завершающуюся жестокой дракой с неграми (что отчасти мотивирует дальнейшую агрессию героя по отношению к «черножопым»). Драка снята «субъективной», дрожащей камерой, что резко выделяет этот фрагмент на фоне в основном невозмутимо спокойной визуальной глади фильма. Затемнениями выделена и кульминация картины — эпизод подготовки и эффектного проведения операции по уничтожению американской мафии в ночном клубе «Метро». Здесь на наших глазах сугубо документальная эстетика с математической точностью перерастает в эстетику кровавого клипа и атмосфера расслабленной тусовки за пару секунд преобразуется в жестокую лихорадку боя; здесь тоже есть авторский драйв, качающаяся камера, высокая точность монтажа. И дальше, естественно, необходим выдох — затемнение. Больше черных проклеек в фильме нет.

Другим способом ритмической организации действия во втором «Брате», так же как и в первом, является музыка. Принципы ее использования и в том и в другом случае, в общем-то, идентичны. Музыка либо включается в эпизоды, требующие повышенной эмоциональной окраски, либо скрепляет монтажные секвенции, состоящие из кратких, проходных сцен, ускоряющих повествование, либо же служит лирическим лейтмотивом того или иного героя. Знаменательно, что тексты песен соотносятся не столько с тем, что герой думает или переживает, сколько с тем, что он в этот момент делает. И ключевая строчка всегда приходится на кульминацию или завершение действия. Так в эпизоде из первого «Брата», где Данила ищет себе пристанище, слова песни «Ты войдешь в этот дом» совпадают с вручением хозяйке платы за снятую комнату, а во втором «Брате» строчка из песни «Полковник» — «На линии огня» точно совпадает с началом стрельбы.

Однако песни Бутусова, если в них вслушаться, могут быть восприняты как дополнительный философский комментарий к действию, раскрывающий опасность и шаткость ницшеанского, сверхчеловеческого позерства, например, «Я дам тебе силу, я дам тебе власть» и другие. Песни же в исполнении Земфиры, «Морального кодекса» и группы «Би-2» никаких дополнительных смыслов в се-

бе не несут, и все их значение сводится к тому, что это музыка модная, современная и актуальная, автоматически вводящая зрителя в состояние бездумного дискотечного драйва.

Таким образом, основное отличие фильма «Брат-2» от «Брата» состоит в последовательной, но, к счастью, не доведенной до конца элиминации авторского присутствия. Во втором «Брате» уже нет ни одного персонажа, которого можно было бы счесть представителем балабановского «я», зато возникает множество других, представительствующих от лица потенциальной аудитории. Здесь уже почти нет музыки Бутусова, которая для Балабанова что-то значит, зато полно всякой современной рок-попсы, на которую покупается зритель. Здесь почти нет авторского синтаксиса, авторской интонации, авторского способа повествования. Но в результате мы получаем развернутую идиллическую картинку «братского» криминального социума, краткий конспект «братской» идеологии и впечатляющую демонстрацию эстетических пристрастий и примитивных способов восприятия, характерных для нынешнего полуразмытого и докультурного состояния общества. Режиссер демонстрирует все это как бы со стороны, и вынужденная авторская дистанция прочитывается едва ли не как ирония. А рассказанная история, утратив сколько-нибудь внятные реалистические и психологические мотивировки, превращается в чистое развлечение, в цепочку бессмысленных номеров, за которыми можно следить расслабленно и не без приятности, выковыривая из этого слоеного пирога лично тебе предназначенную изюмину, сопереживать же здесь решительно некому и незачем.

В результате такого отслоения фильма от авторского, режиссерского «я» мифологема «сильного героя» оказывается лишенной той силы соблазна, которая тревожила многих в первом «Брате». Там действительно могло возникнуть опасение, что эффектная демонстрация подвигов простодушного дикаря, которому «все позволено», способна поколебать и без того расшатанные в обществе нравственные устои. Теперь мы увидели, что деятельность этого «все себе позволившего» сверхчеловека и его «братьев» сводится к таким вопиющим глупостям, а идеология их, выраженная впрямую и внятно, настолько плоска и убога, что вряд ли кому-нибудь придет в голову воспринимать все это всерьез. В новом «Брате» — в его искусственной, глянцевой, пласмассовой ткани уже никакого соблазна нет. А есть лишь качественный аттракцион, изящно балансирующий на грани автопародии, способный доставить удовольствие различным категориям нашего многомиллионного народа и, за что отдельное спасибо Балабанову и Сельянову, задающий достаточно высокую планку чисто технического исполнения этого откровенно мейнстримовского кино.

ГЛЕБ СИТКОВСКИЙ

Уроки геометрии

«Восток — Запад»
Авторы сценария **С.Бодров, Р.Ибрагимбеков, Луи Гардель, Режис Варнье**
Режиссер **Режис Варнье**
Оператор **Лоран Дайан**
Художники **В.Светозаров, А.Левченко**
Композитор **Патрик Дойль**
Звукорежиссер **В.Тарасов**
В ролях: **О.Меньшиков, Сандрин Боннер, С.Бодров-мл., Т.Догилева, Б.Ступка, Катрин Денёв и другие**
UGC-YM, France 3 Cinéma, НТВ-ПРОФИТ, «Гала Фильм», Maté Productions
Франция — Россия — Болгария — Испания
1999

Название художественного произведения зачастую говорит о нем даже больше, чем того желали бы его создатели. При известной романтической настроенности Восток и Запад в названии картины Режиса Варнье можно было б счесть именами главных персонажей — как Тристана и Изольду, как Ромео и Джульетту. Но между двумя сторонами света, подчиняющимися тем же законам, что и любовь, Режис Варнье ставит не соединительный союз «и», а сухое решительное тире.

Тире — это прямая линия, соединяющая пункты А и Б, кратчайшее расстояние между двумя точками. Тире-то, как мне представляется, и становится основным элементом фильма. Проведя в титрах свою первую прямую, далее Режис Варнье в течение 121 минуты экранного времени со старательностью, достойной похвалы Евклида, вычерчивает параллели к ней.

Попробуем изобразить все это на листе бумаги. Слева — Запад, справа — Восток. Первая стрелочка идет слева направо: кончилась вторая мировая война, и тысячи русских эмигрантов, не в силах противиться тому компасу, что есть внутри каждого из нас, почему-то верят Сталину, позвавшему их домой, и едут в Россию. На Восток. Пароход достигнет Одессы, блудные сыновья сойдут на берег, и Родина-мать тут же пристрелит одного из них за излишнюю резвость. От этого выстрела компас вздрогнет, стрелка скакнет в обратную сторону и даже самых патриотичных потянет с Востока на Запад.

От общего Варнье ведет к частному. В толпе репатриантов камера указывает на супружескую пару с ребенком: врач Алексей Головин (Олег Меньшиков) — функция Востока и его верная Мари (Сандрин Боннер), последовавшая за мужем, — функция Запада. Ради спасения семьи Алек-

сей, ставший жертвой собственной ностальгии, тут же в порту вербуется в сексоты (героям Меньшикова со времен «Утомленных солнцем» это, впрочем, не впервой).

Дальше в правой, восточной части своего ватмана Режис Варнье в содружестве со сценаристами С.Бодровым и Р.Ибрагимбековым, приглашенными в качестве знатоков Востока, несколькими линиями вычерчивает дом для своих героев. Но это не домик с трубой, как его обычно рисуют дети, а дом по-советски, по-восточному — kommunalka в городе Киеве. Один из художников, получивших заказ нарисовать (в буквальном смысле слова) такую коммуналку, — Владимир Светозаров, работавший у Алексея Германа на фильме «Хрусталев, машину!». Но у Германа каждый кадр послевоенной жизни был заполнен безумными и одновременно обыденными вещами, а Варнье в своем фильме строит просто типическую коммунальную квартиру, которую каждый советский человек может, едва прикрыв глаза, воссоздать в своем воображении. Вот по такому черному, висящему на стене телефону говорил герой Меньшикова в «Покровских воротах» лет двадцать назад и на таких же вспученных и выцветших обоях тетя записывала номера его поклонниц.

Четыре стены коммуналки становятся метафорой «тюрьмы Советов». В это замкнутое пространство Варнье с ловкостью геометра вписывает еще и два треугольника: в большом любовном треугольнике супружеская пара Головиных дополнена юным соседским пловцом Сашей (Сергей Бодров-мл.), а в треугольнике менее важном третьей стороной ненадолго становится безмужняя соседка Ольга (Татьяна Догилева), берущаяся утешить Алексея.

Из безвыходного советского ужаса первым выбирается Саша (заточенным карандашиком ведем стрелочку влево, по направлению на запад). Подобно одному известному соотечественнику Режиса Варнье, он сбегает из этого мрачного, занимающего шестую часть Земли замка Иф вплавь, а Мари, помогавшая нарушителю государственной границы, оказывается в натуральной кутузке, то есть в еще более замкнутом пространстве.

Потом умирает Сталин, Мари выходит из лагеря, едет с мужем-передовиком в Болгарию. И тут на нашей схемке нежданная стрелочка сверху: для того чтоб спасти Мари, ex machina спускается deus с лицом Катрин Денёв. Она известная актриса, поклявшаяся помочь соотечественнице много лет назад во время своих гастролей в Киеве, а Головин все эти годы, оказывается, переписывался с ней, сговариваясь в письмах о побеге. Катрин Денёв пихает Мари с сыном in machinam, дает французский паспорт и везет в посольство — Восток позади. И, наконец, заключительные титры сообщают: тридцать лет спустя, уже при Горбачеве, свой путь с Востока на Запад совершил последний герой — Алексей Головин.

Итак, чертеж завершен, все прямые линии проведены, а кривые Режис Варнье в своей картине и не жалует. Карта и картина мира представлены у него, в сущности, в абсолютно манихейском духе: добро есть добро, зло есть зло, и вместе им не сойтись. Действуют в фильме типические герои в типических обстоятельствах — не люди, а винтики, закрученные эпохой. Вот очкастый чекист, в глазах которого светится садистский огонек, когда он избивает женщину, вот засушенная селедка-директорша, изъясняющаяся только скрипучими партийными лозунгами, а вот карамельный комсомолец Саша, произносящий сладкое слово «свобода» так сладко, что аж зубы сводит.

У меня не хватит духу упрекнуть Сергея Бодрова-младшего в беспомощной игре, поскольку в сценарии для его персонажа не создано ничего, кроме плоского трафарета, и психологические мотивировки Сашиных поступков не очень понятны. К примеру, совершенно неубедительной выглядит предпринятая парнем попытка самоубийства после успешного побега на Запад.

Характеры в фильме именно что прочерчены, а не прорисованы, и только двоим — Сандрин Боннер и Олегу Меньшикову — удается сделать свои роли более объемными. Меньшиков и Боннер — в сущности, актеры близкого склада, и в лицах обоих читается скрытая печаль и утонченная нервность. И еще: и тот и другая умеют длить паузу на экране, что свойственно только большим артистам. (Один из последних фильмов, где снялась Сандрин Боннер, — «Секретная

защита» Жака Риветта. Около двадцати минут экранного времени она не произносит ни слова — выходит из дома, едет в метро, покупает билеты на вокзале, долго-долго едет в поезде, а зритель не отрывает глаз от ее печального лица. Один из последних фильмов, где снялся Олег Меньшиков, — фальшивейшая «Мама» Дениса Евстигнеева. И, пожалуй, только одна по-настоящему сильная сцена есть в этой картине: когда Мордюкова и Меньшиков долго и пристально смотрят друг на друга не отрывая глаз.

Но Меньшиков и Боннер — все же исключения, и иногда кажется, что фильм «Восток — Запад» сродни средневековому моралите, чуравшемуся психологии. Коллективного героя по имени Восток играют в основном злые, жестокие люди с рабской душой, а коллективного героя по имени Запад — в основном свободолюбивые французы и те русские, что хорошо говорят по-французски.

Что и говорить? У француза есть основания назвать советскую Россию страной рабов, и обижаться нам на него по меньшей мере неразумно. Точно так же следует задним числом признать и правоту Рональда Рейгана: СССР был самой настоящей империей зла, без всяких там метафор и преувеличений. За дверьми нашей коммунальной квартиры по имени «семья народов», откуда никогда не выносился сор, почти все лгали, многие доносили и позволяли жестоким правителям убивать себя и издеваться над собой. Все это — несомненное зло, и понятен ужас француженки, наблюдающей в нашей обычной коммунальной квартире, что такое либерте-эгалите-фратерните по-советски. Кажется, что урожай всех революций XIX — начала XX века мы с французами поделили, как медведь с мужиком в русской сказке: хитрый французский крестьянин забрал себе вершки — то есть свободу, а на долю неуклюжего русского медведя остались корешки — то бишь равенство. Плюс в качестве утешения еще коммунальное братство в придачу.

«Свобода против равенства» — так можно было бы вкратце выразить один из главных аспектов ленты Режиса Варнье. Слово «свобода» звучит с экрана часто, но после фильма кажется, что его за все время ни разу не произнесли по-русски, а только по-французски. Слово «равенство» не произносится, но это понятие представлено прежде всего визуально: одинаково безлико одетые люди, одинаковые кабинеты руководящих работников с портретом тирана на стене, одинаково угрюмое выражение лиц.

Зло в СССР действительно было возведено в правило, и Режис Варнье, вычерчивающий устройство своей антиутопии, формально прав. Но жизнь редко подчиняется законам Евклида, а уж в России и подавно. Как известно, строгость наших законов компенсируется необязательностью их выполнения, и, что ни говори, все-таки неспроста именно в России родился Лобачевский, впервые столкнувший одну с другой параллельные прямые.

Впрочем, страна, которую показывает Варнье, вообще вряд ли может быть названа Россией или Советским Союзом. Это просто абстрактный Восток, столь же плоский, сколь и населяющие его персонажи, и не зря в фильме Киев путается с Софией (в кадр случайно влезает болгарская надпись на здании, которое предложено считать украинским Министерством внутренних дел, — «Министерство на отбраната»).

Государство, которое снимает Варнье, так же не похоже на Россию, как и мифическая страна, снятая в «Сибирском цирюльнике». Режиссер Михалков поместил актера Меньшикова в «Россію, которую мы не находили», в страну-деву, которой некогда правили великий царь Александр III и великий композитор Моцарт. Варнье при работе над своим фильмом сотрудничал с тем же сценаристом, что и Михалков в «Сибирском цирюльнике», — с Рустамом Ибрагимбековым. Но согласно географическим представлениям француза, устройство общества на нашей обширной территории ближе к Оруэллу, нежели к Мору. Наверное, Михалков с Варнье просто рассматривали мое отечество в разных аксонометрических проекциях.

ИННА ТКАЧЕНКО

Мужчина и женщина на мосту

Удовольствие. Наверное, так и есть: этот фильм — 88 минут удовольствия. И нежности, и радости, и простоты. Такой простоты, такой легкости, которых в хорошем кино не было уже очень давно. А в фильмах Патриса Леконта их не было никогда. Изысканность, стиль, острый ум, парадокс — это Леконт. Но не легкость и не простота. Его новая история выглядит так, как будто бы, собираясь снимать «Девушку на мосту», он избавился от желания слыть оригиналом и наконец-то захотел сделать свой собственный маленький фильм. И что же? Ничего. Семь номинаций на «Сезар» и только один приз — Даниелю Отею за лучшую мужскую роль Франции. В конце июля «Девушка на мосту» вышла в американский прокат. Мы увидели ее намного раньше. Теперь так бывает очень часто.

«Двадцать два года мне исполнится через два месяца».

«У меня так всегда: все начинается плохо, а заканчивается еще хуже».

«Я, как пылесос, собираю с людей грязь».

«Мне никогда не выпадает счастливый номер».

«Я верю каждому обещанию».

«...я жду, когда со мной что-нибудь случится».

Адель стоит на мосту. Она хочет прыгнуть вниз.

«Мне кажется, вы сейчас совершите глупость».

«На кого вы собираетесь произвести впечатление?»

«Почему вы так молоды и так несчастны?»

«Моя специализация — несчастные женщины».

«Мне нужны помощники».

«Я люблю помогать».

«Если хотите прыгнуть, конечно, прыгайте».

Адель срывается вниз. Мужчина (его зовут Габор) — за ней.

Они выплывут. А потом он скажет, что в ней есть что-то особенное.

«Девушка на мосту» ***(La fille sur le pont)***

Автор сценария **Серж Фридман**

Режиссер **Патрис Леконт**

Оператор **Жан-Мари Дрёжю**

Художник **Иван Муассон**

В ролях: **Ванесса Паради, Даниель Отей и другие**

Films Christian Fechner, UGCF, France 2 Cinéma

Франция

1999

Она поверит. Конечно, ведь Адель верит всему, что ей говорят. Габор хочет сделать ее своей мишенью. Он метатель ножей. Его рука никогда не дрожит. Она должна поверить ему и расслабиться. Ей страшно, но она соглашается. Через несколько дней они заработают кучу денег. И Адель будет думать, что удача ее никогда не покинет, что это она приносит удачу. А Габор не сможет ничего объяснить, когда ей захочется убежать.

Итак, простота. Простота языка, ясность сюжета, изображение удивительной чистоты. Из экзотики — лаконичная черно-белая пленка плюс широкое, секущее планы каше. Отсутствие цвета в современном кино — едва ли не самый дерзкий прием, сослуживший отличную службу всем маргиналам и новаторам из числа модных фестивальных enfants (в том числе и французам Кариму Дриди, Оливье Ассаясу). Но в большом кино этот прием, как правило, функционален, его цель — стилизация под прошедшее. Так делали Скорсезе в «Бешеном быке» и Линч в «Человеке-слоне» двадцать лет назад. В 90-х — Вуди Аллен в «Тенях и тумане», Оливер Стоун в «Дж.Ф.К.» и «Прирожденных убийцах». Даже немыслимый в цвете Герман — тоже из их числа, он делает стиль. Но опыт Леконта другого порядка. В нем нет стилизации, нет поисков времени, нет моды. «Девушка на мосту» — как минимум долгожданное обретение формы. Леконт поступил с этим фильмом так, как поступают совершенно далекие от него Джим Джармуш и Аки Каурисмяки. Он погрузился в стихию киноизображений, достаточных и оптимальных для выражения мыслей и чувств.

В черно-белом кино есть неподражаемый шик. И чем выше искусство режиссера, тем меньше мы в зале думаем о цвете. Наверное, «Девушка на мосту» — это и есть фильм как таковой. Не картинка из жизни, не воплощенная греза, не изыск. Это фильм. То есть произведение киноискусства, представляющее зрителю интересную историю, разыгранную двумя великолепными актерами — Ванессой Паради и Даниелем Отеем для выполнения определенной режиссером задачи — описать суть взаимоотношений мужчины и женщины. Черно-белое изображение здесь — это символ и средство достижения дистанции, необходимой для разграничения пространств. Пространства зрительного зала и пространства фильма. Черно-белая сказка в таком точном исполнении, как у Леконта, становится документированным свидетельством. Метафорой, запечатленной в движущихся картинах.

И кажется, именно к созданию новой метафоры подбирался Патрис Леконт фильмом «Девушка на мосту». И подошел к осуществлению желания достаточно близко. Если бы в этой истории доминировала сама история, фильм Леконта захотелось бы сравнить с «Любовниками Нового моста» и «Бетти Блю» («37,2 по утрам»). Эти два фильма стали этапными для темы «мужчина — женщина» в европейском кино конца века. Неопрятная истеричность героев, ущерб, понимаемый как прорыв в сокровенную чувственность современного человека, нашли своих поклонников среди любителей гранжа. Но уродство не воспринимается искусством всерьез, хоть и остается в его истории.

В отличие от Бенекса и Каракса, сосредоточивших свое внимание на частностях, Леконт ушел в сторону обобщения. У его героев нет понятных предысторий, нет анкеты. Это современный сорокалетний мужчина вообще и современная молодая женщина вообще.

Адель снабжена суммой характерных, ею артикулированных сообщений, произнесенных ею же самой. Она рассказывает о себе в интродукции фильма некоей группе людей, возможно, психологов. Говорит, казалось бы, ужасные вещи. Но говорит просто, открыто, без вызова, как о ком-то другом, кем ей не хочется быть. Ее основная линия в фильме сформулирована во фразе «я жду, когда со мной что-нибудь случится». Женщина — это ожидание и надежда.

Габор тоже будет говорить о себе. Он тоже признается в том, что не был знаком с удачей. До встречи с девушкой на мосту. Но Габор будет говорить это, для того чтобы Адели было непросто уйти от него. Опыт подскажет ему, что женщиной движет желание помогать. Он знает, что умение точно кинуть ножи бесполезно, если рядом нет женщины, добровольно ставшей мишенью. Мужчина — это разум и действие.

Такова установка. А дальше происходит следующее: разум сообщает надежде, что она осуществилась вполне. Габор говорит: «Мы всегда думаем о том, что

удача — это то, чего у нас нет». И Адель понимает, что это о ней: это она не видит удачи рядом с собой. И ей уже хочется снова встать под ножи, она просит об этом Габора. Леконт показал триумф мужского в мужчине. Это одна из самых блистательных сцен: они делают это вдвоем, не напоказ — Адель наслаждается опасностью, Габор упивается своей точностью и силой. Они уже уверены в том, что удача — это то, что у них есть. И они продолжают свое путешествие, развлекая богатых здесь или там.

А за кульминацией, как и положено, следует спад. Уверенный в точности действий, разум забывает, что женщина — это эмоция, не выдерживающая долгого напряжения. Адель возвращает себе свои ожидания, ведь Габор в ее глазах — победитель, а победителям не обязательно помогать. И Адель убегает с плывущего корабля вместе с красавчиком греком. Грек уйдет. У Габора вскоре дрогнет рука. И удача изменит обоим. Так значит, мужчина был прав, а женщина ошибалась? Ведь он говорил, что расставаться нельзя, а она отказалась слушать. Это правильно. Но мужчина на то и мужчина, чтобы дать женщине реализоваться вполне. Их странствия в разлуке монтируются Леконтом как непрекращающийся диалог: они наконец-то решили поговорить начистоту, доверяя слова таинственным проводам, натянутым между ними. Он соглашается с тем, что искал счастья, для которого ему нужна эта девушка с печальными глазами. Она как будто следит за превращением своего учителя в мужчину, которому снова нужна помощь. Сначала задает вопросы он. Потом — только она. Но режиссеру здесь не нужен пафос, он ни разу не забывает о выбранной простоте. Для снижения мелодраматичности он помещает Габора на турецкое дно, а Адель — на греческие высоты. Его тоску окружают трущобы Стамбула (клаустрофобия, полная неподвижность, растерянность), а ее прозрачную грусть возвышают виды Афин (просторы, романтика, самопознание).

Финал закономерен. «Мне кажется, вы сейчас совершите глупость». Это говорит Адель. Она подходит к Габору, перебравшемуся через перила очередного моста. Она видит, как дрожит его рука, и только улыбается в ответ на обычное сообщение: «И не надейся, она никогда не дрожит». Просто так ему легче казаться собой. Но теперь они равны. Он не будет учить ее доверяться. А она уже уверена в том, что дождалась своей любви. Но именно о любви в фильме не было ни одного слова. Изображению любви Леконт не посвятил ни единой сцены. Той любви мужчины и женщины, которую кинематограф представляет как вдохновенный контакт двух трепещущих тел.

Говоря о любви, Леконт и его сценарист Серж Фридман сочиняют символистскую метафору в духе кино начала XX века: любовь — это нож. Сталь ранит. Сталь убивает. Как страсть, как эго, не воплощенные в чувство. Мужчина, способный видеть в женщине идеальную мишень, думает только о том, что его безупречность обеспечит ей безопасность. Он действует, она ожидает развязки, надеясь на то, что руки его не задрожат. А на самом деле жизнь ее не во власти этой руки. Нож — испытание, искушение, тест. Тот, кто станет второй половинкой, нужен тебе и с ножом и без ножа, и уверенный и растерявшийся, и спаситель и обреченный. Но для этого двое должны описать полный круг превращений. Мужчина был прав. Но женщина не обязана верить словам. Иначе себе самой она не нужна, в подчинении нет удовольствия, что бы об этом ни думал вульгарный Мазох.

Акцентируя самые важные мысли истории «Девушки на мосту», Леконт использует пятикратное повторение двух знаковых жестов. В первый раз — Габор, решившись кидать ножи вслепую, задергивает белую занавеску, которая должна скрыть от него Адель. Пять уверенных движений той самой руки, снятых с разных точек, — теперь она в его власти. Во второй раз — Адель обнимает Габора на их последнем мосту. Пять долгожданных объятий — снова разные точки крупных планов счастливой Адель. И в каждой из сцен звучит волшебная песня невероятной Марианны Фейтфулл «Когда я перестану мечтать». Но в первом случае как вопрос, в последнем — как ответ. Мы никогда не перестанем мечтать, потому что всегда будем думать: «Удача — это то, чего у нас нет». А на самом деле все наоборот. Но надо встать под ножи, чтобы в этом наконец убедиться.

ИГОРЬ МАНЦОВ

Нарцисс и каприз

Кино, вино и домино.

Упорно рассуждал: почему документальное кино рождает во мне столь активное чувство неловкости? Отчего симпатичные люди перед камерой кажутся неприличными нудистами? Что вообще заставляет простого человека так подставляться: появляться в кадре вместе со шкафом, трюмо, автомобилем, десятками других, таких же простых людей, не дававших режиссеру никакого согласия на участие в его кинематографическом начинании, но все равно застигнутых врасплох бесцеремонным киноаппаратом?!

Опросил друзей и знакомых: хочешь стать документальным героем? Ничего не делать, кроме того, что делаешь в заурядной повседневности, просто показаться миру. «Вот еще! — недовольно фыркнула озабоченная девица. — Очень надо». Однако уже через мгновение, проявив чудеса ловкости, промелькнула мимо зеркала с чувством глубокого удовлетворения собой. Хочет стать, отметил я про себя, просто никто пока не предлагал.

Между прочим, мужчины вели себя сходным образом. Правда, отказывались они более взвешенно, а взор, устремленный в зеркало, был несравненно критичнее. Потом интересовались формой оплаты, но в конечном счете без труда соглашались на безвозмездное предоставление своей психофизики в распоряжение гипотетических мастеров экранного искусства.

Как правило, человек себе нравится. Хотя бы некоторые черты лица, характера, хотя бы должность или манеры вызывают у человека чувство некоторого удовлетворения. Почему бы и нет? Всякий человек имеет неотъемлемое право на благосклонное к себе отношение. Значит, всякий человек — потенциальная жертва режиссера-вуайериста. Режиссер играет на естественной человеческой слабости, ведь человеку необходимо со-

«Белград, Белград»
Автор сценария и режиссер **Александр Баширов**
Оператор **Милош Спасцевич**
Композитор **Лена Малая**
«Дебошир-фильм», Cube Ltd.
Россия — Югославия
1999

циальное одобрение, своего рода легитимация. А что в этом смысле может сравниться с фактом публичной трансляции вашего физического образа и, что еще интереснее, вашего образа жизни, конечно, в положительном, жизнеутверждающем контексте?! «Мы взяты в телевизор, мы приличные вещи, нас можно ставить там, нас можно ставить здесь...» — усмехался пятнадцать лет назад лидер рок-группы «Аквариум». И что же? Даже он не отказался от заманчивых предложений. Человек все же склоняется к надежному социальному статусу и конформизму, приличной вещью быть удобнее для тела и спокойнее для души.

Александр Баширов сделал очень и очень приличную вещь: «Белград, Белград», 75 минут в видеоформате. Время действия — весна 99-го, натовские бомбардировки. В телевизор картину не взяли, но могли бы вполне. «Нас можно ставить там, нас можно ставить здесь...» — на любой из каналов, в прайм-тайм или ночью. Баширов жил в югославской столице и снимал на пленку некоторых в высшей степени приличных людей. Думаю, это его добрые друзья.

«Это Урош, он только что опоздал на трамвай. А это Неда, его подруга. А это Милош, отец Неды. Очевидно, он здесь живет, потому что в пижаме...» — закадровый голос Баширова звучит доброжелательно, порою я слышу в нем затаенную нежность. А как их не любить, за что? Они его добровольные, самоотверженные герои, в мягкой пижаме или в туфлях-шпильках, за рулем автомобиля, за столиками кафе.

«В углу сидит режиссер, в предвкушении завтрака...» — ненавязчивый нарциссизм картины умиляет и завораживает. Подобные автошаржи дают понять, что постановщик относится к своим персонажам почти как к себе самому. С такой же беззаветной симпатией. Он отражается в них, они с готовностью, безропотно позируют. Ходят по городу Белграду, выпивают чашечку кофе, бутылочку крепкого вина, назначают встречи, не брезгуют американским поп-корном. Ненароком припоминаю задорную советскую песню: «Люди встречаются, люди влюбляются, женятся...» Или другую, совсем уже древнюю: «Ночным Белгра-адом шли мы молча ря-адом...»

«Какая интенсивная городская жизнь!» — вторит моему внутреннему голосу вкрадчивый голос режиссера Баширова. Постановщик занимается имитацией потока жизни. С усердием воплощает сверхидею картины: натовские ястребы не сломили свободную волю сербского народа, в особенности — волю судорожно и безостановочно рефлектирующей белградской интеллигенции в лице ее лучших представителей.

Рефлектируют в основном по ресторанам, уютным кафе и дома, перед телевизором. Вообще говоря, телевизор присутствует в каждом втором план-эпизоде. Ждут тревожных сообщений? Несомненно. Но режиссер-парадоксалист раз за разом разряжает ситуацию: «Воздушная тревога и — Кевин Костнер!» Действительно, югославские телепрограммы то и дело предлагают голливудскую продукцию. И вообще нет никаких причин волноваться: «Владислава со своим знакомым на ипподроме. У них ужин в фешенебельном ресторане».

«Почему-то очень весело!» «Все очень галантно!!» «Вот так люди, молодые люди, проводят свое время. Во всех кафе мира. Сидят, слушают музыку и курят». «Да, в принципе так можно жить, жить хорошо!!!» В картине поражает именно контраст между декларированной задачей и реальным результатом. Впрочем, может быть, Баширов сделал именно то, что хотел: каталог повседневных желаний, конспект «Способы галантного потребления жизни».

Подводное течение фильма, его безостановочный гольфстрим — утверждение идеи социального успеха. Сознательно или нет, Александр Баширов озабочен доказательством принципа: «Нужно жить хорошо!» Кто бы спорил, только вряд ли этой идеи достаточно для полнометражной картины. Испытывая к ястребам чувство неприкрытой брезгливости, я рассчитывал на то, что режиссер расквитается с агрессором, причем максимально художественным образом, в рамках некоторой эстетической программы. Я недооценил пристрастие режиссера к такой экзотической категории, как галантность. Здесь она становится мерой вещей. Смею предположить, что режиссер по-настоящему озабочен тем, как бы воспитать пресловутую галантность в себе. Он неподдельно восхищается белградским официантом, не без ловкости обслуживающим Уроша и Неду: «И все это он сделал одною рукой!»

А вот и Велько, художник кино, и его жена Ангелина, оперная певица. «Велько очень галантный!» — не удержался Баширов. В конечном счете, воздушный агрессор превращается в некую метафизическую силу, безосновательно покушающуюся на общество локального белградского потребления. «Да-а, все это можно уничтожить одной ракетой...» — два раза многозначительно повторяет голос за кадром. «Все это» — это *в конечном счете* что? Большое человеческое счастье, выражающееся исключительно в категориях комфорта и потребления.

Здесь мы возвращаемся к натурщикам, чья психофизика, чей образ жизни призваны воплощать alter ego постановщика, его подсознание, желания и целевые установки. Обыкновенно, разбирая документальные картины, исходят из того, что согласие стороннего человека на участие в съемочном процессе — общественное благо. Как я уже говорил, подобного рода посыл не выдерживает никакой критики. Он основан на корпоративной этике кинематографистов, убежденных в том, что: 1) светское искусство — высшая гуманитарная ценность, 2) свобода слова и информации — не подлежащие обсуждению завоевания цивилизации, 3) хроника не лжет, то есть документальное изображение равно самому себе, 4) пленка все стерпит, 5) зритель — и подавно.

На самом деле добровольные актеры, как правило, совершают весьма двусмысленный поступок. Одновременно они надеются: 1) продемонстрировать себя миру такими, каковы они есть, 2) прокричать, проорать, проскандировать на весь мир: я хороший, красивый, способный, галантный, успешный (еще бы, меня взяли в кино, взяли в телевизор!), то есть надеются *заработать*, наварить некоторое количество дополнительных очков и прибавить их к исходному образу, который, собственно, и покупается режиссером.

Итак, актеры документального кино — люди с улицы — беззастенчиво торгуют своим и образом, и подобием, не больше и не меньше. Они делают маленький бизнес, меняя приватность на публичность (а «публичный дом» разве не того же корня?). За это небескорыстных людей с улицы следует жестоко наказывать. Кто станет наказывать такого человека, счастливого в своем неведении относительно истинного положения дел? Конечно, режиссер!

Едва ли не главной задачей режиссера-документалиста должно стать разоблачение, ненавязчивое, но убедительное, подлинных мотивов и желаний героев. Режиссер должен, оставаясь в стороне от персонажей, властной рукой выводить их на чистую воду, сочетая доброжелательность с *жестокостью*.

Жестокость — смыслообразующая категория документальной эстетики, да что там, киноискусства в целом. Такие мастера, как Годар или Киаростами, умеют конструировать убедительный художественный образ из реальной психофизики и социальной действительности актера, будь то профессионал или человек с улицы, проецируя его подлинные желания на плоскость экранного вымысла. Соблазн публичности, соблазн кинематографического образа, нешуточное испытание, которое предлагает нам современная эстетика потребления, — вот нерешенная проблема «Белграда». Режиссер сливается со своими героями в дружеских объятиях. Они нравятся себе, они соблазняют камеру. С другой стороны, камера подстерегает и насилует их без всякой на то видимой причины, то бишь без удовольствия.

«Это Миодраг, отец Уроша... А вот и муж Майи, Небойша» — перечисляются очередные жертвы, очередные объекты насилия или субъекты добровольного совокупления, уже и не разберешь. Главное, притвориться, что участвуешь в картине со сверхзадачей. Но на деле никакой задачи сверх того, чтобы поучаствовать, в фильме нет.

Камера провожает Владиславу до лифта. То ли еще будет: камера следует в лифт вместе с Владиславой, настойчиво заглядывая ей в лицо! Признаюсь, похолодел, за полкопейки Александру Баширову удалось снять душераздирающий триллер-эпизод. Вот она, сцена изнасилования в лифте. Пикантность ситуации заключается в том, что насилуют хорошо знакомую женщину!

Ехали долго, мучительно. Она не кричала, не сопротивлялась, вероятно, получила удовольствие. Что ни говори, знала, какой договор подписывает. «Девочка, хочешь сниматься в кино?» — «Еще бы, дяденька, еще бы не хотеть!» Впрочем, с женщинами как-то понятнее. Однако и сам Баширов не

удержался, в очередной раз отметился в финале картины: «А это режиссер!» А мы его уже видели. Запомнили. Очень обаятельный. Останется в наших сердцах. Либерти, бля!

Менее всего я хотел бы задеть талантливого человека Александра Баширова. Год назад, отвечая по телефону на вопросы юбилейной анкеты, он с ходу выпалил: «Ключевое произведение Пушкина? — Любовь нечаянно нагрянет, когда ее совсем не ждешь...» Я и сам так считаю, посему до самого конца света Александру Баширову обеспечены мои почтение и привязанность.

Задача куда безнадежнее. Хотелось бы слегка задеть российский кинематограф. Малобюджетный видеокаприз Баширова — не исключение. Правило. Закон. Общее место. Мне нравятся наши, российские режиссеры. Я видел их всех, без изъятия. По телевизору, с утра до вечера, в смокингах, с тросточкой, в «Линкольнах», «Мерседесах», на фестивальных лестницах и в домашних тапочках. Со сценариями и без, с господдержкой и без, с претензиями и без.

Я сравнивал Пигмалиона с его Галатеей. Я всматривался в детали, ощупывал художественное целое. Господа, Пигмалион вылепил себя самого, Нарцисс возлюбил себя самого, как ему и положено, никто давно не удивляется. Говорят о деталях, отделке костюма, форме ногтей. Господа, даже форма ногтей идентична. Ничего постороннего, никого постороннего. Художник опять воспроизвел свой внутренний мир, свои желания, свои кошмары, свои пристрастия и частные проблемы. Критики торжествуют: для Художника еще не придумали фестиваль! Допустим. Предлагаю локальный российский смотр «Божественный Нарцисс». О, предвижу фантастическую конкуренцию!

Приятель-киноман то и дело интересуется: какое да какое кино лучшее в мире? Я, всякий раз поддразнивая, отвечаю: «Конечно, иранское!» Он свято верит авторитетному жюри, поэтому я для убедительности добавляю: «Они опять победили!! В Канне, Венеции, Локарно, далее везде». «Неужели иранские режиссеры лучше наших?!» — восклицает он, чуть не плача, демонстрируя, заметим, стойкое и распространенное пренебрежение к государствам «третьего мира». «При чем тут *это*?» — всякий раз недоумеваю я. Как сравнишь? Ведь иранские режиссеры делают фильмы *не про себя*.

Одна из картин Аббаса Киаростами так и называется: «Жизнь и ничего больше». Я показал видеозапись фильма киноману. Тот искренне удивился: «Соль, вода и хлеб — это еще кому-нибудь нужно?!»

ВНИМАНИЕ

Наш новый электронный адрес :

ikino@aha.ru

также действуют старые адреса
kino@kinoart.ru
kinoart@glasnet.ru
Пожалуйста, пользуйтесь новым адресом!

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Сонет о носках

ТАРУСА-2000

На последнем Тарусском фестивале впервые не нашлось фильма, достойного Гран-при, как посчитало жюри. Это несомненное свидетельство очевидных признаков не только производственного малокартинья, но и творческого кризиса современной российской анимации.

Фильму Андрея Ушакова «Носки большого города», безусловному фавориту конкурса (что было подтверждено и результатом общего фестивального рейтинга), взыскательное жюри нашло возможным вручить лишь Первую премию.

Думаю, Соломоново решение судей продиктовано внутренним противоречием картины между головокружительным полетом художественной фантазии и путаной драматургией, увязающей в паутине многосложных коллизий.

Возможно, Андрей Ушаков — последний из молодых режиссеров, прошедших «старую классическую анимационную школу». Я имею в виду приход вгиковца Ушакова на еще не вымершую студию «Союзмультфильм». Я имею в виду настоящую стереоскопию его обучения. Традиции добротного кукольного мультипликата, переданные учителем, неповторимым романтиком Вадимом Курчевским. Освоение бескрайних возможностей графической пластики, открытых перед студентами грандиозным стилистом, одним из лучших книжных графиков Сергеем Алимовым.

На «Союзмультфильме» для Андрея Ушакова началась школа погружения в анимационную жизнь. Первые настоящие муки сопротивления материала в «карусельном» сюжете «С добрым утром». Как это там у Норштейна? Просто, прозрачно, воздушно, все на полутонах. У Ушакова же все выходило залитым, по горло забитым краской, погашен-

«Носки большого города»
Авторы сценария **А.Головченко, А.Ушаков**
Режиссер **А.Ушаков**
Художники **А.Ушаков, Д.Кольцов**
Операторы **Д.Соловьев, Б.Соловьев**
Композитор **Ю.Прялкин**
FAF Entertainment
Россия
1999

ным плотной фактурой. Но школа продолжалась. Уже в Киноакадемии в Штутгарте. В процессе создания нескольких простеньких карикатурных фильмов состоялось знакомство с новой техникой, с лайн-тестами, цифровой обработкой материала.

Замысел «Носков» возник давным-давно, еще перед поездкой в Германию. Андрея Ушакова отговорили: «Чернуха». «Носки» появились только через три года.

Кратко пересказать его фабулу можно одной фразой: история скитаний двух носков по городу. Более прозаичный сюжет и представить себе трудно. А Ушаков слагает анимационный сонет. Сонет о носках. Почему бы и нет? Существуют же великие сюжеты о носе, о шинели...

Нет, я вас спрашиваю: почему носки не летают, как птицы? Не перефразировав Островского, более точно о романтическом настроении автора фильма Андрея Ушакова не скажешь.

Если бы он нарисовал носки в привычной карикатурной манере, история прикинулась бы инфантильной союзмультфильмовской поделкой. Можно было бы поиграть с видеоизображением носков, приплюсовав компьютерные ухищрения, но тогда разрушилась бы гомогенная воздушная стихия фильма. Ушаков сразу же поставил себя в аскетичные рамки (самоограничение как провокация внутренней энергетической плотности), отказавшись от традиционной мультипликационной «выделки» своих героев, украшения их глазками, носиками и прочими инфантильными деталями. Герои фильма — обыкновенные носки, в скромной графике практически не разделяемые на левый и правый. Эта пара — по сути, один персонаж, волей судьбы разорванный на две половинки, разметанные по огромному городскому пространству.

Единственно возможный путь портретирования героев: романтический реализм. Как придать онтологическому ничтожеству персонажей условный, но не карикатурный характер, а условному рисованному изображению — качество реальной фактуры? Микроскопическая кисть выписывает тончайшие волокна, ворсинки, грязь... Но стиль фотографичности «обесточивает», уплощает персонажи. И тогда четкий контур носков стирается, а их мохнатая фактура, прорисованная отдельно, накладывается сверху. Возникает не только их объем, но ощущение нереалистичности, размытости, колыхания невидимого мохнатого нимба. Наверное, именно так нарисовал бы носки поэт обыденности Андерсен, будь он живописцем. Носки — маленькие обиженные существа, выброшенные судьбой-злодейкой в бескрайний и загадочный космос города. Именно он, город, и становится антагонистом паре носков.

Город выписан с тщанием и мастерством современных художников, продолжателей традиций классики. В романтическом кино должен был сложиться поэтический образ города, далекий от урбанизма, гиперреализма.

Глубинная живая бесконечность картин города возникает в совмещении разных планов на ярусах. Каждый из ярусов предполагает свое движение. Так возникает ощущение постоянного внутреннего непокоя, колыхания города. Слой вазелина окутывает его живые картины туманом, воздушной дымкой, словно наполняет его легкие воздухом. Кажется, что дышит сам экран (кстати, туман подробно из кадра в кадр был нарисован на отдельном ярусе).

Наверное, это благодаря вазелину возникает чувство, будто в «глаз» камере, снимающей город, капнули глицерин. И от этого само изображение словно подернуто слезой сочувствия. Аниматоры нередко стремятся уйти от статики и мертвечины бумажного, целлулоидного изображения. Они процарапывают пленку поверх снятых кадров, впечатывают во вторую экспозицию вибрацию, дрожание. Они стремятся искусственно воспроизвести ощущение жизненных биоритмов. В «Носках большого города» это ощущение с помощью десятков явных и тайных ухищрений замечательно реализовано.

В фильме много панорам, разноракурсных живых портретов, мастерских пролетов над городом. Первые же кадры ошарашивают зрителя, в изумлении забывающего спросить себя: как же это сделано? Благодаря неуемной фантазии «левшей» — авторов фильма, анимация, выполненная в традиционной манере, рождает ощущение спонтанности, иллюзионного происхождения.

Освободившись от впившихся в плоть материи прищепок, носки броса-

ются в отчаянно свободный и счастливый полет над огнями высоток. Самое необыкновенное в фильме — игра огней ночного города. Так просветить ярусы невозможно. Однако оператор фильма Борис Соловьев оказался талантливым механиком и придумал для съемки специальные приспособления, включающие люминесцентные краски, зеркала. Вот и мерцает город таинственно и нежно. Его пейзажи лишены налета агрессии урбанизма. Вечерний город сказочно переливается всеми возможными красками, подмигивает тысячами огней.

Название, продиктованное чаплинскими мотивами, не случайно, они пронизывают всю ткань фильма. К маленьким трагедиям Чаплина отсылает эксцентриада уличных сюжетов: контрасты богатства и нищеты, перестрелка бандитов в разноцветных ботах, проход красотки на высоченных каблуках и в спускающемся на глазах чулке. Да и сами носки, маленькие, обиженные существа — безродные потомки никому не нужного бродяги Чарли, пытающегося найти свое счастье в большом городе.

Лишенный постмодернистской иронии, фильм Андрея Ушакова тем не менее весь скроен из нескрываемых цитат. Есть лихой проход носков, танцующей пластикой и настроением отсылающий к танцу булочек из «Золотой лихорадки». Есть игра с вытаскиванием псевдоутопленника через парапет, которая перекликается с эпизодом из «Огней большого города». Но самая развернутая из цитат — привет Юрию Борисовичу Норштейну. А именно — знаменитому эпизоду «Зима» из знаменитого фильма «Сказка сказок». Экран словно загипнотизирован снежным кружением. На укутанных белым пухом ветках застыл съежившийся замерзший комок. Ворон? Нет — носок. Внизу, совсем как в «Сказке» — скамейка, на ней — пожилая носатая женщина в нелепой красной шапке. Она вяжет носки, и красные клубки, выглядывающие из ее сумки, подозрительно смахивают на яблоки... И другой фрагмент, салютующий Норштейну: одинокий носок, блуждая по городу, вдруг, совсем как Волчок, вглядывается в свое отражение на блестящем, мокром автомобиле.

Есть два поклона Качанову и его «Варежке». Вот носок жалобно заигрывает с женщиной, потявкивая и скуля, а потом отзывается на обидную кличку Тузик, брошенную прохожим пьяницей. И еще: в темном подъезде он, воображая собственную смерть, повисает на торчащем из стены крюке, как Варежка на гвоздике деревянной детской горки...

Все эти цитаты подтверждают культурную генеалогию «Носков», демонстрируют (иной раз даже нарочито) знаменитые предтечи, погружают историю не столько в смысловой, сколько в атмосферный контекст. Вот носки на парапете. Сзади проносятся машины. Почти реальные. И совершенно фантастические. Никто не может поверить, что это не компьютер, не видео, даже не «эклер», где снимается натура, а потом пленка обрабатывается определенным образом. Здесь все — рисование. Реальные движения воспроизведены художниками подробнейшим образом, но с необходимым допуском, отрывающим условное изображение от притяжения натурализма.

Один носок — нелепость. Он жалок. Один носок — примета одиночества. Скитания носков — и есть основа сюжета фильма. Но, как мне кажется, благородное стремление автора к самоограничению, его нежелание обозначать «особые приметы» персонажей запутывают историю в нерасчленимый клубок событий. В чем тут дело? Скрытое напряжение первых эпизодов медленно рассеивается. Зритель оказывается заложником сюжетных дебрей. Автор уводит его все дальше по лабиринту перипетий.

Признаюсь, я высказывала автору фильма свое недоумение в отношении запутанной и, как мне показалось, недостаточно выверенной драматургии, ее общего и поэпизодного развития, необязательности некоторых сюжетных поворотов. Он же со мной решительно не согласился, настаивая на своем видении фильма-поэмы как произведения свободного джазового движения, в котором развитие какой-то одной темы, линии не имеет принципиального значения.

Наверное, каждый из нас в этом споре по-своему прав. Однако, оставаясь при своем мнении, замечу, что вынужденное (по финансовым соображениям) отсутствие хорошего редактора не пошло картине на пользу, не позволило дос-

тичь совершенства. Ведь когда фильм начинается, дух захватывает, кажется, что наконец-то перед тобой истинная гармония. Трепещущее изображение завораживает. Носки смотрят на волшебную волнующую картину города и бросаются, как птицы, в эту мерцающую таинственную пропасть...

Фильм уже триумфально шествует по фестивалям. Первый приз в Тарусе, Гран-при в Штутгарте, почетное упоминание жюри ФИПРЕССИ и почетный приз на фестивале в Оберхаузене... Везде профессионалы и зрители восхищаются мастерством «выделки» фильма, блестящей анимационной работой, редким для анимации ощущением кинематографичности «Носков».

Сам автор фильма рассказал мне, как в Штутгарте перед церемонией закрытия фестиваля он вышел из дорогого представительного отеля и на минуту замешкался. В этот самый миг он заметил почти рядом с залитым иллюминацией входом в гостиницу жалкий комок — кем-то потерянный или выброшенный носок. Да, это был хороший знак, что вскоре и подтвердилось...

ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КИНЕМАТОГРАФИИ ИМЕНИ С.А.ГЕРАСИМОВА
факультет дополнительного профессионального образования

объявляет набор

на двухгодичные курсы (для лиц с высшим образованием) по специальностям:

кинодраматургия
киноведение
кинорежиссура
режиссер по монтажу
авторское документальное кино и телевидение
продюсер кино и телевидения
актер кино
менеджмент в аудиовизуальной сфере и авторское право
(для лиц с высшим юридическим образованием и специалистов отрасли).

Зачисление – на основании творческих работ и собеседования
(на специальность «Актер кино» – творческие туры, на специальности «Продюсер кино и телевидения», «Менеджмент в аудиовизуальной сфере и авторское право» – собеседование).

Принимаются
заявки на образовательные программы
по индивидуальному
плану.

Справки по тел. **181-4057, 181-3545**
Факс: **187-7174**

К О М М Е Н Т А Р И И

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

В когтях орла

Есть метафоры, которые вцепляются в сознание и требуют отгадки. Так вцепилась в меня последняя строка из «Маеты поэта» Эллы Крыловой. Выписываю всю строфу:

Прочь, смерды! Несварением души
Я мучаюсь от суррогатов чуда:
Про крылья за спиной сколь ни пиши —
Ни перышка не вырастет оттуда.
Когда бы ты и впрямь летать могла,
Хотя бы падалью в когтях орла!

Последний стих вырывается из развития мысли и вносит какой-то новый, логически не подготовленный смысл. Открытую мысль можно пересказать прозой. Поэт захвачен поворотом к религии и остро чувствует неполноту этого поворота, пустоту религиозных разговоров, пустоту проповедей и обрядов, скрытое непонимание, что такое подлинный религиозный опыт. Его (мужской род имеет здесь обобщающий характер, ничего специфически женского здесь нет) тошнит от духовной фальши, от «суррогатов чуда», тянет к подлинному взлету. Но куда? Внезапно происходит подмена. На небо так не взлетают — падалью в когтях стервятника. Скорее — невесть куда, «в огнь синь», как цветаевский молодец с Марусей. Исчезает различие верха и низа, сини неба и синего пламени преисподней. Лишь бы лететь. Лишь бы не гнить. И в этот миг за фотографией молодой женщины на задней стороне обложки сборника «Созерцатель» (СПб., 1999) встает образ бывшей великой державы, попавшей под власть мелкого ворья, России, готовой рвануться за кем угодно: за Ельциным, Лебедем, Примаковым, Путиным (одно время почудилось — даже за сыном юриста). Лишь бы из нынешней лужи. Вверх, к Богу, к духовному преображению? Или орел — имперский, и летит он всего-навсего к старым границам Советского Союза?

У метафоры свои законы, не подсудные логике. Она может подсказывать идеи, неожиданные для автора. Утонченные поэты писали когда-то стихи, которые им диктовали атмосфера времени, дух эпохи, сознание толпы, бесы, разгулявшиеся «по России вдоль и поперек». За «несварением души», вырвавшимся в стих, чувствуется сжатая пружина массовой обиды и отчаяния, готовая развернуться и раскрыть настежь двери. Чему? Не знаю. «Знаки и возглавье» могут меняться.

Наш внутренний мир не сводится к *Я*. В нем есть и свое *Мы* (на Западе это принято называть идентичностью). Есть и свое *Ты* (тот, кого мы больше всех любим; тот, кому мы и по-английски не скажем *Вы* (you), а только *Ты* (thou) — любимому человеку и Богу.

Язык показывает, что *Мы* значит для русских больше, чем для западных европейцев. Петер Воге показал это на анализе нескольких оборотов речи. Приведу только один пример. На Западе говорят: «Я есть...» или: «Я именуюсь...»

Мы говорим: «Меня зовут...» Важно, как *люди меня зовут*, а «я» — последняя буква алфавита.

Л.Е.Пинский обратил внимание на другой языковой феномен: этноним «русский» — имя прилагательное, означает — принадлежащий России, Руси. Существительное — Русь. И то, что это существительное, наше *Мы* растрескалось и развалилось, породило эпидемическую болезнь сознания, пока вяло текущую или, может быть, проходящую свой инкубационный период. Она вполне способна давать вспышки буйства, вроде тех, что были у Американского посольства в дни Косова. А может быть, и целые полосы смуты...

Чисто интеллектуально я был подготовлен к распаду СССР и предлагал заранее подумать о чем-то вроде ЕЭС (помню удивление, с которым это было встречено в начале перестройки). Но когда в Беловежской Пуще все просто развалили, без новых юридических норм общения и гарантий для русскоязычных меньшинств, мне стало больно и до сих пор глубоко больно.

Кризис *Мы* — это общерусский кризис каждого, ломка всего треугольника *Я — Ты — Мы*, необходимость возрастания роли *Я* и (у некоторых) небесного *Ты*. Это болезнь к здоровью, но все-таки болезнь. Я болен ею с 60-х годов и потому болею привычно, без судорог. Насколько больнее тем, кто был совершенно не готов, на которых сразу обрушился град ударов!

Русский акцент на *Мы* сказывался и в церковной соборности, отчасти заслоняющей даже *Ты* (Христа) и всю проблему *Я — Ты* так, как она вставала у Ангелуса Силезиуса: «Я без Тебя ничто, но что Ты без меня?»

Русское имперское *Мы* опирается на церковное *Мы*, а церковь — на государство. Возрождается неспособность отличить Восток Ксеркса от Востока Христа. В этом синкретизме невозможно сохранить «ценностей незыблемую скалу», где иной властитель — в самом низу. Для некоторых верующих «Сталин — это победа». А миллионы жертв Сталина? Это щепки. Лес рубят — щепки летят. Летят в тартарары Введенский и Вавилов, Мандельштам и Мейерхольд. Зато мы взяли Берлин.

А ведь действительно мы его взяли. И меня это до сих пор волнует неповторимым сочетанием славы и позора. Покидая столицу «третьей империи» — вперед, на Прагу! — я стыдился своей формы. В моей голове болезненно шевелились рассказы женщин, как их грабили и насиловали. И все же, сквозь стыд — чувство гордости:

Сокрушен Приамов град!

Какую махину сломали всей нашей общей готовностью умирать, затыкая дыры сталинских просчетов! Можно ли совершенно отделить свое *Я* от геройского *Мы*? Хайдеггер был захвачен возрождением немецкой веры в себя, как рядовой Фриц, и также не понял, что эта вера приведет Германию к катастрофе. Привела она и нас, хотя на другой лад. Все имперские пути в XX веке вели в тупик. И в каждом приливе национальной энергии я чувствую имперскую опасность. Я стал искать ее в стихах Крыловой, я угадывал по отдельным метафорам, что она не защищена от духов, носящихся над Россией, и наконец в другом сборнике («Прощание с Петербургом», 1993) нашел то, что искал, — «Стансы к Юлию».

Империя гниет. Ликует варвар.
Бог на кресте, как водится, висит.
Так где же, Цезарь, царственный твой пурпур?
И где ты сам? И некого спросить...
.....
Сын Ромула, потомок Афродиты!
Нигде — в Меоне — в нулевом саду
Я назначаю встречу Вам, — придете?
В последнее мгновение. — ...

«Приду» звучало бы слишком грубо, плакатно. Его заменило тире и многоточие. Но рифма подсказывает: «Приду!»

Встреча — где? Нигде. Никогда. В Меоне. В мире платоновских идей и подвигов Дон Кихота. В мире должного. И «Маета поэта» — не только о несостоявшейся встрече *Я* с вечным *Ты*. Это и вопль о земном достоинстве России.

Во мне самом иногда — та же маета. И было несколько дней, после Нового

2000 года, когда я готов был поверить: а может быть, Бог дал Ельцину мгновенный дар разбираться в людях и в Путине есть нечто от Юлия? Наполеон начинал не с лучшего — с пальбы из пушек по восставшему городу и еще раз картечью по роялистам, собравшимся на паперти какой-то парижской церкви. Ну, ввязался Путин в войну. Но, может быть, сумеет выпутаться из нее?

В те дни меня как раз попросили высказаться о Ельцине. Я ответил, что мне интереснее — о Путине. И написал несколько страниц, которые, к счастью, тогда не были напечатаны. Но сейчас как образец эйфории кусок из них мне хотелось бы привести:

«Когда объявлена была политика санитарного кордона, я согласился с ней. Не потому, что она безупречна (неустойчивость кордона мне очевидна), а потому что привлекало то, чего не было: не было порыва к окончательному решению одним силовым ударом. Но если безумное решение принимается, то и результаты выходят безумные. Меня огорчило, что про кордон сразу же забыли и началась тотальная война. Как средство борьбы с террором она абсурдна. Однако мы живем в абсурдном мире, и иногда решения, в целом абсурдные, дают временные выгоды. Только нельзя на них слишком долго рассчитывать.

Первым частным смыслом войны было освобождение России от чувства униженности и беззащитности. После Косова это чувство висело в воздухе. В мае 1999 года мой друг Лайф Ховельсен показал мне ксерокопию статьи Джеймса Биллингтона, директора Библиотеки Конгресса США. Статья предупреждала американскую администрацию, что унижение России может привести в Кремль российского Милошевича, с которым будет труднее справиться, чем с сербским Милошевичем. Я был восхищен проницательностью г-на Биллингтона и рад, так как Путину удалось показать, что демократическая власть может быть сильной и что вместе с ним народ зауважает демократию. Появилась надежда, что так же энергично может пойти война с бандитами в Москве, в Рязани, в Петербурге...

Второй частный смысл связан с первым: крутой рост доверия правительству. Конфуций считал это важнейшим из всех важных дел. Ученик спросил его, что нужно для счастья Поднебесной, и учитель ответил: «Сытый народ, сильная армия и доверие правительству». «А если бы пришлось пожертвовать одним?» — «Я пожертвовал бы армией. Если народ сыт и доверяет правительству, он сумеет защитить себя от нападения варваров». — «А если бы пришлось пожертвовать еще одним?» — «Я пожертвовал бы сытостью народа. Испокон веков люди умирали с голоду, но если потеряно доверие правительству, Поднебесная гибнет».

Это как раз наш случай. Надо выходить из этого состояния. И первого условия для успеха Путину удалось достичь: доверие восстановлено. Сумеет ли Путин использовать неповторимый шанс?»

На этом обрываю цитату. Витание в Меоне длилось несколько дней, до первых маневров исполняющего обязанности в Думе. Я вернулся из царства должного в то, что просто есть. Путин вывел власть из паралича, в котором она находилась со времен Сумгаита, но не вывел ее из положения, породившего паралич, из чувства дрейфа в потоке непредвиденных событий, из неспособности понять скрытые изменения нашего кризиса. Он тактик, а не стратег. Его переход к действию основан на упрощении задачи: надо освободиться от синдрома вины перед чеченцами. (Это совесть-то — синдром? Это память о ссылке целого народа?) Будем мочить террористов даже в сортире (а заодно под бомбами окажутся и женщины, и дети). Так легче начать. «Главное дело — начать, — говорил в Бутырской тюрьме мой партнер по шашкам, начиная размен, — а потом будешь плакать да кончать». Стиснув зубы, мы кончаем, кончаем, кончаем. И все сильнее запах крови. И все труднее сохранить нравственную цельность, необходимую России даже больше, чем целостность территории. Я не знаю, как сформулировать мораль для гаранта Конституции. Я понимаю только мораль для себя, для созерцателя: после каждого эмоционального взрыва, сбивающего с ног, надо поскорее вставать на ноги и не видеть в лидере ни героя, ни антигероя, а просто — исполняющего обязанности.

Все мы по-своему вороны, не сумевшие удержать в зубах кусок сыра (свободу слова). Все мы по-своему идиоты. Объем знаний цивилизации неудержимо растет, и одновременно растет неспособность вместить хотя бы главное в одну голову. Я идиот в том, что понимает любой шофер, а он идиот в том, что я понимаю, и нам обоим легко вешать друг другу лапшу на уши. Политики не со-

ставляют исключения. Они вынуждены действовать, проанализировав считанное число факторов (одни больше, другие меньше, но никогда не заглядывая в темноту, в то, что не под фонарем). Интуитивное чувство целого — редчайший дар и дар неустойчивый: все время вступают в игру новые, неучтенные силы. Люди, хорошо знавшие Вьетнам, Афганистан, Кавказ, не имели политического веса, не были авторитетом для президентов. Противников прямолинейных решений стали слушать только после того, как армии уперлись в тупик. Это не чисто русский идиотизм: Макнамара ошибся не менее катастрофически, чем Брежнев, хотя (в отличие от Брежнева) просчитал все, что можно, на компьютере. Не все лезет в компьютер. Никакая логика не может заменить дар вглядываться в факты, в дар интуиции целого. И сегодня — как и во времена Приама — Кассандра никого не может убедить.

Время Андропова было для меня тяжелым. Но запомнилась одна его хорошая мысль: у нас нет теории, надо двигаться по методу проб и ошибок. А если продолжить мысль генсека, остановившегося на полдороге, то тогда надо не стыдиться признавать сделанные ошибки. Я не стыжусь, что ошибался, не боюсь, что мне скажут: вы не достойны своего места. У меня нет места. И я хотел бы, чтобы люди, занимающие почетные места, также не стыдились бы анализировать свои ошибки, не дожидаясь, пока эти ошибки станут непоправимыми, роковыми. Это противоречит логике сказки «Голый король». Но зато как было бы хорошо...

Электронные средства массовой информации все время бьют нас ниже пояса. Кричать от боли и ярости, получив удар, не стыдно. Стыдно другое: не искать в себе точку бесстрастия духа, не прислушиваться к тихому внутреннему голосу из глубины, где в обезьяну, вставшую на задние лапы, заложен был образ и подобие Бога. Иногда я нахожу в себе эту точку, и тогда мне кажется возможным удержать имперского орла, вцепившегося в обмершую Россию. Не дай Бог им полететь.

М О Я Р А Б О Т А

ГАРРИ БАРДИН

«Стайер», или Долгий бег с препятствиями

Когда я сегодня вспоминаю исторический V съезд кинематографистов или мощные демократические шествия по Москве с требованием отмены 6-й статьи Конституции, что, в принципе, одно и то же, я не испытываю горечи или сожаления по поводу своего участия в том и другом. Это было время массового наивного заблуждения, вера в скорость и необратимость перемен. Чувство причастности к этим событиям было условием существования. Во всяком случае, для меня. Не отказывался от вхождения в комиссии, гильдии, правления... Но время опьянения свободой сменялось постепенно похмельем реальности. Государственный монстр не претерпел изменения, он лишь досадливо подвинулся, предоставив возможность нам самим крутиться в подобии рынка, провозглашенного и разрешенного.

Исторически нам был дан шанс.

Но мы оказались к нему не готовы. Вся предыдущая история страны и жизни каждого, в частности, исключала такие качества, как предприимчивость, инициатива, стремление изменить ситуацию, самостоятельность мышления и многое, многое другое. А главное, что нужно было преодолеть, — это захребетничество и уверенность в том, что кто-то о нас должен позаботиться. Никто оказался никому не должен, а в государственном масштабе — не нужен. И тут, как в боксе, необходимо было держать удар. Не сломаться, однажды поверив в правильность своего выбора. А выбор у меня был один: уйти с «Союзмультфильма» вместе со своими товарищами и создать свою студию.

Тут я должен сделать лирическое отступление. В ту пору были, да и сейчас остаются, два способа организовать новую студию. Первый — снять помещение в аренду, обустроить техническую часть, а потом приглашать сотрудников. Второй — собрать команду, а уже потом искать помещение, добывать камеры, осветительную аппаратуру и т.д.

Я был счастлив, да и сегодня так же счастлив, что у меня была команда, которая верила мне и пошла за мной. Она меня не предала. Я это ценю и никогда ее не предам. Но вначале у нас, кроме общей цели, ничего не было.

Я благодарен Марку Григорьевичу Рудинштейну, который первым протянул руку, искренне заблуждаясь, что мы сможем организовать анимационную студию. Пять месяцев мы получали зарплату у него в Подольске, а в подготовительный период нового фильма работали в однокомнатной квартире, которую снял для моей группы Рудинштейн. Мы своими руками делали кукол. Я придумал сценарий — пародию на программу «Время». Всем моим коллегам понравилось, но время менялось столь стремительно, что герои картины устаревали быстрее, чем мы их создавали. Впоследствии нечто похожее сделали авторы программы «Куклы» на НТВ.

Возникла тупиковая ситуация. При всей политизированности общества, да

и моей собственной, этот фильм был обречен на неудачу. Я на собственной шкуре понял, что анимация с ее безграничностью все-таки имеет свою границу. «Утром в газете, а вечером — в куплете» — это не для нас. В силу долгого покадрового труда мы просто вынуждены делать фильмы не сиюминутные, не на злобу дня, а хотя бы на злобу десятилетия. Впрочем, вообще-то нас называют «добрыми волшебниками экрана»...

Время шло, мы готовили кукол, получали зарплату в Подольске. Ездили туда-сюда на электричке. Впоследствии получение денег в Подольске я назвал «чувством неловкого удовлетворения». Я объяснился с Марком, и мы расстались. Надеюсь, без обид. Во всяком случае, я его вспоминаю с благодарностью. Ну, не получилось. Урок пошел на пользу. Как говорят, отрицательный результат — тоже результат. Я понял, что нужно рассчитывать только на себя.

Искали помещение по всей Москве. В Краснопресненском районе нам сказали: если найдете нежилое, пригодное для вас помещение, то оно ваше. Мы распределили между собой улицы, переулки и шныряли по ним, выискивая, аки гончие псы. Находили и сообщали чиновникам. Но тут мы заметили странную тенденцию: как только мы сообщали чиновникам, помещение тут же уходило к кому-то. Наступило прозрение: нас просто использовали как бесплатных агентов. Что и говорить, походы по кабинетам чиновников разных уровней обнаруживали такое человеческое несовершенство, что порой опускались руки.

С самого начала я взял себе за правило никому взяток не давать, ни копейки. Для меня это было просто: давать было нечего. Однажды в Доме кино наш секретарь Союза Андрей Смирнов познакомил меня с Олегом Попцовым. Олег Максимович поинтересовался моими делами, а узнав, что дел нет, потому что нет помещения, предложил написать письмо на его имя с соответствующей просьбой. На мои недоуменные слова, что я никакого отношения к телевидению не имею (а Попцов в ту пору возглавлял Второй канал), Олег Максимович заметил, что мы должны помогать друг другу. И он действительно, как и обещал, обратился к своему хорошему товарищу Ю.М.Лужкову с ходатайством о предоставлении моей студии помещения в аренду. Юридически мы уже в ту пору оформились. Назвали студию «Стайер». Покадровая съемка предполагает длинную дистанцию, а кроме того, я надеялся, что студия — это надолго.

Итак, Ю.М.Лужков начертал на письме О.М.Попцова, своего друга, резолюцию: «Выделить из нежилого фонда». Шло это письмо под грифом «Весьма важно». И я пошел по чиновникам, собирая их подписи. Вообще этим должны заниматься чиновники Москомимущества. Но чиновник, отвечавший за прохождение моих документов, периодически исчезал, потом появлялся с неожиданным в феврале загаром, снова обещал и снова исчезал, чтобы появиться через неделю с еще более бронзовым загаром. Позже я догадался, что это была особая форма взятки: его просто включали в делегации тех фирм, которые были в нем заинтересованы. Поняв это, я не стал ждать, когда он окончательно превратится в Юрия Сенкевича с кругосветными путешествиями, а взял папку и упорно начал стучать в министерские двери правительства Москвы.

Не буду козырять ложной скромностью. Конечно, во многом мне помогало то, что чиновники или видели, или знали мои картины, находились даже такие, кто любил их. Я это к тому, что будь я начинающим режиссером, плохое ко мне отношение стало бы еще гаже. Но вот наконец все подписи собраны. Осталась последняя резолюция Юрия Михайловича Лужкова. Да! Чуть не забыл! Речь во всех документах шла о заброшенной фотолаборатории на окраине Москвы. Сейчас я уже привык, а тогда казалось, что здесь кончается география.

Итак, в понедельник я должен получить долгожданное решение. В пятницу, уходя из мэрии, я уносил обнадеживающие улыбки женщин из канцелярии. Вечером мы с другом на радостях обмыли мой удачно завершенный марафон. Обмывали, телевизор не смотрели. А в это время в прямом эфире шла передача о положении в Москве. И конкретно о засилии чиновников. И кто-то высказался о том, что чиновники злоупотребляют взятками.

— Да кто это говорит? — возмутился участвующий в передаче Юрий Михайлович Лужков.

— Да это всем известно! — ответил находившийся в студии Олег Максимович Попцов, после чего тут же стал бывшим другом.

Я, не ведая о том, как поссорились Ю.М. с О.М., прихожу в понедельник в мэ-

рию и вижу вытянутые лица женщин, которые совсем недавно были милыми. Они протягивают мне толстую папку с моими документами, не удосужась даже открыть ее, и я вижу, что на папке гневно начертано: «На аукцион!!! Ю.М.Лужков». И дело было не во мне лично, а в том, что ходатайствовал за меня О.М.Попцов.

И я сел под дверью Ю.М.Лужкова. Приходил с утра, уходил вечером. С его секретарями подсылал записки, как Дубровский Маше. Просил о свидании. Лужков безмолвствовал. Если проходил мимо меня, то бросал: «Возьмите кредит в банке — и на аукцион!» Под конец второго дня я не выдержал и ворвался в кабинет мэра, задвинув приглашенного академика Велихова в сторону. Мы с Лужковым орали друг на друга, Велихов крутил головой, переводя взгляд с одного из нас на другого. Дословно не помню, но смысл моих слов был таков: «Как можно предлагать мне, не работающему уже год, оплатить на аукционе это помещение? Понимает ли мэр, что одним росчерком пера подписывает мне приговор?! Что все мои призы и мои фильмы не только мои, но и российские, московские. А раз так, то моя судьба и судьбы моих товарищей зависят конкретно от него, от мэра Москвы!»

В конце концов меня выгнали из кабинета. Я нахохлился в приемной. Вскоре от Лужкова выскочил помощник.

— Соедини с Котовой! — приказал он другому помощнику.

(Котова в ту пору возглавляла Москомимущество.)

— У нее занято.

— По прямому! — был приказ.

Я ждал, что принесет мне этот телефонный звонок. Вскоре вышел первый помощник. Я заговорщицки подмигнул ему и предложил вместе покурить. Два дня сидения под дверью сработали. Помощник вышел вслед за мной.

— Говори дословно, — потребовал я. — Что сказал Лужок?

— «Лена! Бардину надо помочь. Он нищий!»

Я облегченно вздохнул: какое счастье быть нищим!!!

Впоследствии, через несколько лет, Юрий Михайлович сделал для студии очень много. Еще раз спасибо, Юрий Михайлович.

Итак, свершилось! Решением правительства Москвы нам в аренду отдали помещение. Но радоваться было рано, потому что супрефект моего района (фамилию не называю, потому что мне еще придется с ним общаться) вопреки решению мэра и правительства Москвы решил часть помещения у меня отобрать. На каком основании? Просто так.

Я стоял насмерть, как Брестская крепость. Тогда он решил подкрепить себя общественным мнением и собрал свое правление, куда пригласил и меня. Правление состояло из старых проверенных временем и партией кадров. Супрефект нарисовал им картину благоденствия, если у меня отберут половину помещения. Старики внимали ему благосклонно. Они ему верили, как до этого собрания верили в предстоящий коммунизм.

Ситуация парадоксальная. Мэр принял решение, бумага с этим решением у меня на руках, а я сижу, будто в лесу на сходке партизанского отряда, замыслившего на рассвете рейд против мэра. Буквально, ущипните меня! Как в страшном сне я вижу, что супрефект ставит вопрос на голосование. Тогда, нарушая протокол собрания, я вступаю в бой. Говорю старикам о тех перспективах, которые откроются для их внуков с приходом в район мультипликационной студии «Стайер». Речь текла помимо моего сознания. Я чувствовал себя Цицероном на броневике. Супрефект занервничал, заметив брожение подчиненных ему умов.

— Все! Ставлю на голосование!

Проголосовали. Было восемь человек. Супрефект имел право двух голосов. Счет матча оказался 5:4 в мою пользу!

Все, о чем я рассказываю, не имеет никакого отношения к искусству, а уж тем более к искусству кино. Это школа выживания. Может быть, юному режиссеру, читающему эти строки, уже не придется проходить все мои мытарства, но я уверен, что профессия режиссера включает в себя и умение постоять за свое дело. Я намеренно не пишу «за себя», а именно за свое дело.

Наступила новая жизнь, и вся общественная работа в Союзе кинематографистов отошла на второй план, а вскоре ушла из моей жизни. Заботы о «Стайере» поглотили меня целиком. Сегодня студии уже девять лет. Мы преодолели самое тяжелое — становление, мы доказали фильмами свою дееспособность.

Мы небогаты, но счастливы возможностью работать и видеть результаты своего труда. Если верен тезис, что счастье — в борьбе, то все девять лет существования были наполнены этим счастьем.

Что представляло собой помещение? Заброшенная пристройка к зданию, где раньше была фотолаборатория. Нам досталась запущенность государственного учреждения с ржавыми ванными, с крысами и тараканами. Наверное, ушедшие из фотолаборатории люди были и молоды, и счастливы в этих условиях, а чувство человеческого достоинства нам в школе не прививали. Помните слова песни: «Раньше думай о Родине, а потом о себе». Я не буду описывать сложности с поиском денег на ремонт, с самим ремонтом, общение с воровatыми строителями. И вот, когда ремонт был окончен, позвонил в дверь человек с дипломатом и сообщил, что он является арендатором этого помещения. И показал соответствующую бумагу Москомимущества.

Я позвонил в Москомимущество. Мне сказали, что сегодня неприемный день. Я представился и сообщил, что сейчас приеду и устрою такой приемный день, что никому мало не покажется. И я выполнил обещанное.

— Что вы себе позволяете?! — гневно спросила увешанная золотом чиновница с холеными руками и с бегающими глазами, когда я, прорвавшись сквозь охрану, влетел в ее кабинет.

Хотя позволяла-то себе она.

Я заставил ее найти в картотеке второй арендный договор на то же помещение и порвать его на моих глазах. Более того, в моем присутствии позвонить тому человеку, которому за взятку, а в этом я уже не сомневался, было обещано мое помещение. При мне ему было отказано. Я выиграл и этот раунд, но только я один знаю, чего это мне стоило.

Перечитав написанное, понимаю, что очерк можно было бы назвать «Майн кампф». К сожалению, такое название уже есть. Тогда — «Мой бег с препятствиями».

О творчестве писать не хочу. Да и слово это не люблю в применении к себе, любимому. Это смешно звучит: «мое творчество», «мое искусство». Моя работа — так правильно.

Пожалуй, расскажу еще об одном забавном эпизоде. Я не ждал рэкетиров, но, в общем-то, предполагал их возможный приход. И они пришли.

— Где начальник? — спросили, не снимая шапок.

Их провели в мой кабинет. Один сел напротив меня, другой — у закрытой двери. Я понял, что разговор предстоит непростой. Моя студия — говорливая, порой крикливая не в меру — вдруг затихла. Потом я узнал, что все мои товарищи сидели в соседней комнате, в монтажной, приставив банки к стенке. Слушали, вооружившись кто чем мог.

Мои посетители говорили о простых вещах: бухгалтерию на стол, а впредь делиться доходами. Какие доходы? Я понял, что они не знают, куда пришли. И тогда вступил в разговор.

— Вы куда пришли?

— А нам не важно. Это наша территория.

— А это что? Вы знаете? Это киностудия!

Один из них, почесав в затылке, вдруг меня признал.

— То-то, я смотрю, лицо знакомое. Вы же мультики делаете! Ваша как фамилия?

Я сказал.

— Ну! Я же на ваших фильмах воспитывался!

— Хорошо же ты воспитался, если пришел ко мне по такому поводу.

Я предложил им снять шапки и заставил играть по моим правилам. Показал студию, кукол. Они ахали, матерились от детского непосредственного восторга. Когда уходили, то в дверях, прощаясь, сказали:

— Так рады были с вами познакомиться!

— А как я был рад! — тут я был немного неискренен.

Садясь в длинную иномарку, один из них спросил:

— Гарри Яковлевич! А можно мы к вам с детьми приедем?

И тут я не выдержал.

— Как?! Вы еще и размножаетесь?!

Они загоготали и укатили. Но на экскурсию с детьми впоследствии пришли. Вот тут, пожалуй, применимо выражение: искусство кино.

ГЛЯДЯ ИЗ ПЕТЕРБУРГА

ЛЕВ ЛУРЬЕ

Борис Акунин как учитель истории

Наша классическая литература, в отличие от английской, не знала детектива. Полицейские романы в духе французов были, но герои типа патера Брауна или Арсена Люпена российской традиции не свойственны. Русский писатель — от Радищева до Солженицына — прославлял свободу, призывал милость к падшим, был и священником, и адвокатом, и политическим деятелем. Преступников не имело смысла искать — в их числе были государство, социальный уклад и господствующая идеология. Литература не была беллетристикой. Занимательность считалась знаком низкопробности и у врагов господствующего режима, и у его защитников. Эмансипация литературы от политики, произошедшая на наших глазах, выбросила на книжный рынок тысячи наименований детективов, триллеров, исторических романов — сначала переводных, потом и русских. Но все эти Слепые, Бешеные, капитаны Ларины, Журналисты и Адвокаты — русские Перри Мейсоны, Арчи Гудвины и Майки Хаммеры не могли по-настоящему увлечь читателя, воспитанного как-никак в традиции серьезной литературы. Российский детектив читали, слегка стесняясь самих себя. Маринина или Семенова — это все же не Сименон и даже не братья Вайнеры. Время вопияло о местном Грэме Грине, Умберто Эко, Ле Карре на худой конец. Нужен был занимательный, остросюжетный интеллектуальный роман.

Борис Акунин написал серию романов (скорее даже повестей), восполняющих этот пробел. Они стилизуют английский викторианский классический детектив, но действие происходит в России 1870—1890-х годов и сыщик русский.

Хронологически фандоринская серия охватывает ровно двадцать лет. Действие первого романа «Азазель» начинается «в понедельник 13 мая 1876 года в третьем часу пополудни, в день по-весеннему свежий и по-летнему теплый, в Александровском саду», последний — седьмой — роман заканчивается 20 мая 1896 года в той же Москве в Воробьевском парке.

Русская историческая романистика, от Загоскина до Пикуля, всегда равно обращена в прошлое и настоящее. В истории черпались примеры, искались аналогии, подсказывались линии поведения. Сам выбор эпохи и героев был знаковым. Государственники предпочитали царей, императоров, великих полководцев славных лет Петра или времен очаковских и покорения Крыма. Либералы искали своих предшественников в противнике Иоанна Грозного князе Серебряном, декабристе Кюхельбеккере, народовольцах. Самая модная историческая серия застойных лет «Пламенные революционеры» — о бунтовщиках, и писали ее все люди достойные — Булат Окуджава, Юрий Давыдов, Василий Аксенов, Анатолий Гладилин, Владимир Войнович, Натан Эйдельман. И здесь Акунин вполне укладывается в национальную традицию — эпоха и герои выбраны с подтекстом.

Перед нами пореформенная Россия, миновавшая период перестройки

1860-х, Россия посткрепостническая, постперестроечная. Реформы завершены, впереди время, которое позже назовут реакцией. В 1877—1878 годы пройдет кровопролитная и малоудачная русско-турецкая война, в 1879-м «Народная воля» начнет «охоту на царя», окончившуюся 1 марта 1881 года гибелью Александра II. К власти придет Александр III с идеей «контрреформ», отката назад от принципов предыдущего царствования. Сын Александра III — Николай II вступит на престол в убеждении, что любые реформы суть бессмысленные и вредные мечтания. Все это закончится печально, но пока перед нами Россия Горчакова и Витте. Россия, которую мы потеряли, лубочная держава «Сибирского цирюльника».

Сюжеты большей части романов Акунина основаны на интерпретации реальных событий, до сих пор не имеющих внятного объяснения. Сюжет, учит филология, есть концепция действительности. И ответы на вопрос «кто виноват?» равно важны и для историка, и для автора исторического детектива.

Три штурма Плевны летом и осенью 1877 года привели к бессмысленной гибели трети русской армии, в то время как эту имевшую ключевое стратегическое значение крепость можно было без труда взять, пока она еще не была занята турецким гарнизоном. Не было ли здесь предательства? — спрашивали современники и историки. Адрианополь, до которого русская армия дошла в феврале следующего 1878 года, — в нескольких десятках километров от Константинополя. Почему же скобелевские чудо-богатыри не взяли турецкую столицу с ходу? На эти вопросы отвечает роман «Статский советник»: турецкий чудо-шпион, с одной стороны, и тупость командования — с другой. Странная смерть генерала в 1882 году тоже до сих пор вызывает различные толки. Наиболее правдоподобна версия о том, что сердце полководца не выдержало любовных восторгов в дорогом московском борделе. Но до сих пор существуют, по крайней мере, две версии насильственной смерти Скобелева. Известно, что Михаил Дмитриевич был резким противником союза России с Германской и Австрийской империями и в нарушение всякого дипломатического этикета публично поносил тогдашних российских друзей по союзу трех императоров. Версия, что его убили немецкие или австрийские шпионы, до сих пор доминирует в биографиях полководца. Есть предположение, что генерала могли отравить по приказу из Петербурга — уж больно независимо он себя вел, возникала угроза возможного военного переворота. У российской власти могли появиться и другие мотивы устранить любимца генералитета. По воспоминаниям ряда народовольцев, «генерал от пронунциаменто» (таково было одно из прозвищ Скобелева) вел тайные переговоры с революционерами о возможном союзе. Таинственная смерть генерала исследуется в романе «Смерть Ахиллеса», причем учтены и совмещены все три рассматриваемые версии — любострастие, шпионаж, превентивная мера правительственных верхов.

«Дегаевщина», еще одна таинственная страница русской политической истории 1880-х годов, лежит в основе романа «Статский советник». В 1883-м «Народную волю» возглавлял Сергей Дегаев, агент начальника Петербургского охранного отделения жандармского подполковника Георгия Судейкина. Разоблаченный товарищами по подполью, Дегаев в конце концов организовал убийство своего шефа и дал письменные показания о том, что покойный подполковник состоял с ним, своим агентом, в заговоре. «Народная воля», согласно планам Судейкина, должна была способствовать личной карьере руководителя столичной охранки — убивать его врагов и карьерных соперников. В это же время свою игру с террористами вела «Священная дружина», тайная организация, в которую входили великие князья, генералитет, гвардейские офицеры. В романе «Статский советник» вице-директор департамента полиции полковник Глеб Георгиевич Пожарский подстраивает террористические акты народовольцев на своих конкурентов по службе. Действует он при попустительстве брата Александра III — великого князя Сергея Александровича (в романе Симеона Александровича).

Катастрофа Ходынки (она в судьбе Романовых сыграла ту же роль, что Чернобыль в судьбе Политбюро ЦК КПСС) тоже до сих пор не вполне объяснена. Кто был виноват в страшной давке при раздаче коронационных подарков — сам молодой государь, московский генерал-губернатор великий князь Сергей Але-

ксандрович, министр императорского двора Воронцов-Дашков, полицмейстер Москвы Власовский? Ответ Акунина: все они. Но использовал катастрофу в своих целях инфернальный международный террорист Линд, которого нам и следует отыскать среди действующих лиц.

Историческая основа «Пелагии и белого бульдога» Акунина — знаменитое дело мултанских вотяков, группы удмуртов, облыжно обвиненных в человеческих жертвоприношениях. За гонителями язычников-удмуртов стоит обер-прокурор Святейшего Синода Константин Победоносцев. Главные отрицательные герои «Пелагии и белого бульдога» — эмиссар обер-прокурора Бубенцов, натуральный монстр, эдакая смесь Долохова и Ставрогина со своими присными кровожадным черкесом Мурадом и выходцем из духовной среды вкрадчивым Тихоном Спасенным. Петербург, императорская власть у Акунина почти всегда носители зла. Двору и мерзким петербургским чиновникам противостоят честные служаки, эдакие Максим Максимычи, капитаны Тушины, исполняющие свой долг перед родиной и людьми, чего бы это ни стоило. Это сам героический Эраст Фандорин, камердинер великого князя из «Коронации» Афанасий Степанович Зюкин, епископ Митрофаний, мелкий московский чиновник Анисий Тюльпанов, следственный пристав Ксаверий Грушин. Как правило, такие люди оказываются в России Акунина в затруднительном положении именно потому, что честны и неподкупны. «Хороши государственные интересы, если честного работника сначала превращают в бессмысленный винтик, а потом и вовсе собираются уничтожить», — таков взгляд Акунина на «Россию, которую мы потеряли».

Даже народовольцы во главе с неуловимым террористом Грином (Григорием Гринбергом) вызывают у автора романа больше симпатии, чем правительственная свора. Однако главная надежда положительных героев Акунина не на революцию. Писатель — государственник, надеющийся на усовершенствование России путем просвещения и благодаря честным людям, верным слову и соблюдающим приличия. Это похоже на «теорию малых дел», либеральный консерватизм времен «великих реформ». Наибольшую симпатию в доме Романовых вызывает у прозаика именно Александр II.

Последний роман Акунина подчеркнуто идеологичен. Беседы Митрофания с губернатором фон Гаггенау о том, «как обустроить Россию», мировоззренчески близки взгляду либеральных западников и славянофилов — будущих октябристов. Митрофаний (как и автор романа) — сторонник медленной эволюции России к правовому государству, эволюции, основанной на развитии принципов обычного права, распространении грамотности, трезвости, здравого смысла. Эта традиция, напоминающая публицистику «Вестника Европы» — Константина Кавелина, Бориса Чичерина, Анатолия Кони, — изрядно подзабыта, а потому неожиданно актуальна.

Россия Акунина — не сказочная страна Никиты Михалкова. В отличие от Фандорина и Пелагии, Борис Акунин знает, чем закончится царствование Николая II. В его романах внутренний враг обозначен и диагноз поставлен. Этот диагноз не слишком отличается от того, который ставили писатели-современники (собственно на них романист и опирается) — Чехов, Лесков, Островский, Достоевский. Равнодушие и своекорыстие верхов и непросвещенность низов — вот главные враги России.

Выход для честного человека — «растить свой сад», по Вольтеру, «беречь честь смолоду», по Пушкину, служить, да не выслуживаться, по Грибоедову. Или, как Фандорин, совмещать государеву службу с почерпнутым на Востоке спокойным конфуцианским взглядом на природу вещей.

И М Е Н А

Георгий Рерберг

Всего одна жизнь

РЕРБЕРГ В ВОСПОМИНАНИЯХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

Вадим Абдрашитов, *режиссер*

На картинах Рерберга невозможно учить студентов — они всегда были выходом за нормативы. Надо быть отважным и дерзким человеком и при этом уверенным в себе мастером, чтобы снять такой дебют, как «Первый учитель».

Когда художник знает, а точнее, ведает, он тверд и решителен. Таков был Рерберг на площадке. «Хищный глазомер простого столяра» — это про него. Как бы сам ни шутил над этим, любил работать. И знал — в результате будет искусство. На разных картинах работал по-разному, четко выполняя поставленные перед ним задачи. Нельзя же сравнить оператора «Первого учителя» с оператором «Зеркала»!

...Бесконечные пробы и эксперименты со скоростью — весь «Плюмбум» снят на 22 кадра в секунду. У нас была идея некоей механистичности динамики и фильма, и самого главного героя. Рерберг долго и изматывающе экспериментировал, пока не «нашлись» эти 22 кадра. Искал соотношение скоростей камер, ветродуев, телег, поворотных кругов для финального падения героини.

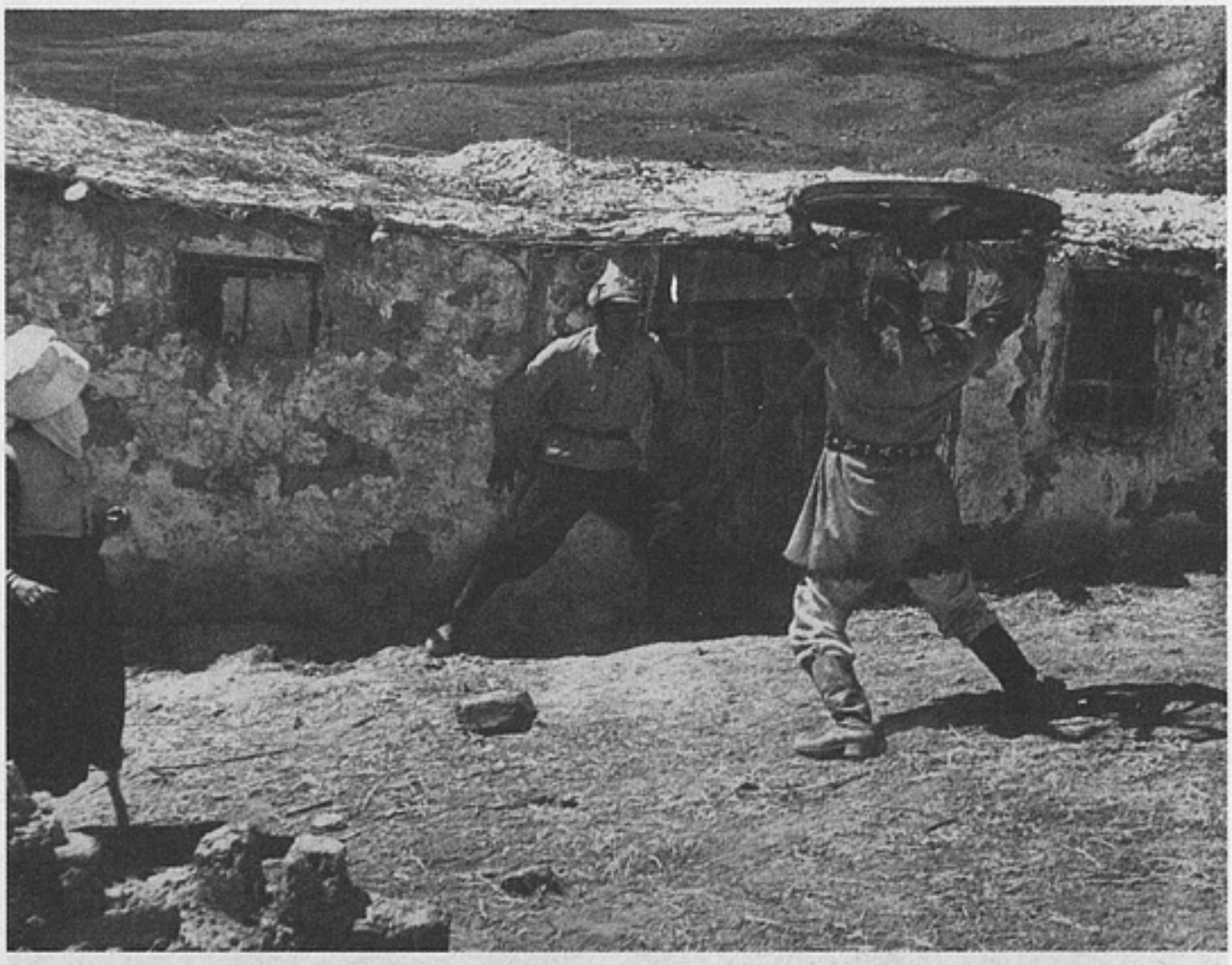
Он был одержим своей работой. В разгар съемок «Плюмбума» произошла чернобыльская трагедия. Мы уже отсняли зимние эпизоды в Минске и для летних должны были продолжить минскую экспедицию, по замыслу нужен был именно этот город — его советско-имперская архитектура. Нам категорически не советовали туда ехать, говорили — опасно. Были всякие паллиативные варианты. Но Гоша сказал: «Нет, все-таки надо в Минск». И это несмотря на то, что он тогда себя не очень хорошо чувствовал.

А вне площадки Гоша Рерберг был как бы отстранен от чего-то, ему одному известного. И то сказать, чтобы почувствовать, понять и оценить сделанное им, надо самому быть хоть немного художником, чуть-чуть Рербергом. А на картинах его как учиться? Только смотреть их.

Александр Антипенко, *оператор*

Первые черно-белые фильмы Рерберга — своеобразное смешение художественного и документального кино. Позже, работая с цветным освещением, он создавал необычное высококонтрастное, экспрессивно-живописное изображение. До этого никто из операторов так не работал (может быть, только Леван Пааташвили в «Романсе о влюбленных»), все старались все выверить, оставаясь в канонах технических правил. Рерберг постоянно нарушал их, сделав это принципом своего художественного решения. У него появились и последователи (ближе всего к нему Лебешев). Но сейчас наши молодые операторы склоняются скорее к американскому операторскому стилю.

Операторская профессия очень сложна в том смысле, что твоя работа зависит не только оттого, что ты умеешь и как понимаешь свою задачу, а и от того, с кем работаешь. Он снял много фильмов, но именно встречи с Кончаловским



«Первый учитель», режиссер А.Кончаловский

и затем с Тарковским позволили ему полностью раскрыть свои возможности. На фильмах Кончаловского он сделал важный, стартовый рывок, «Зеркало» же, все подытожив, стало вершиной его творчества.

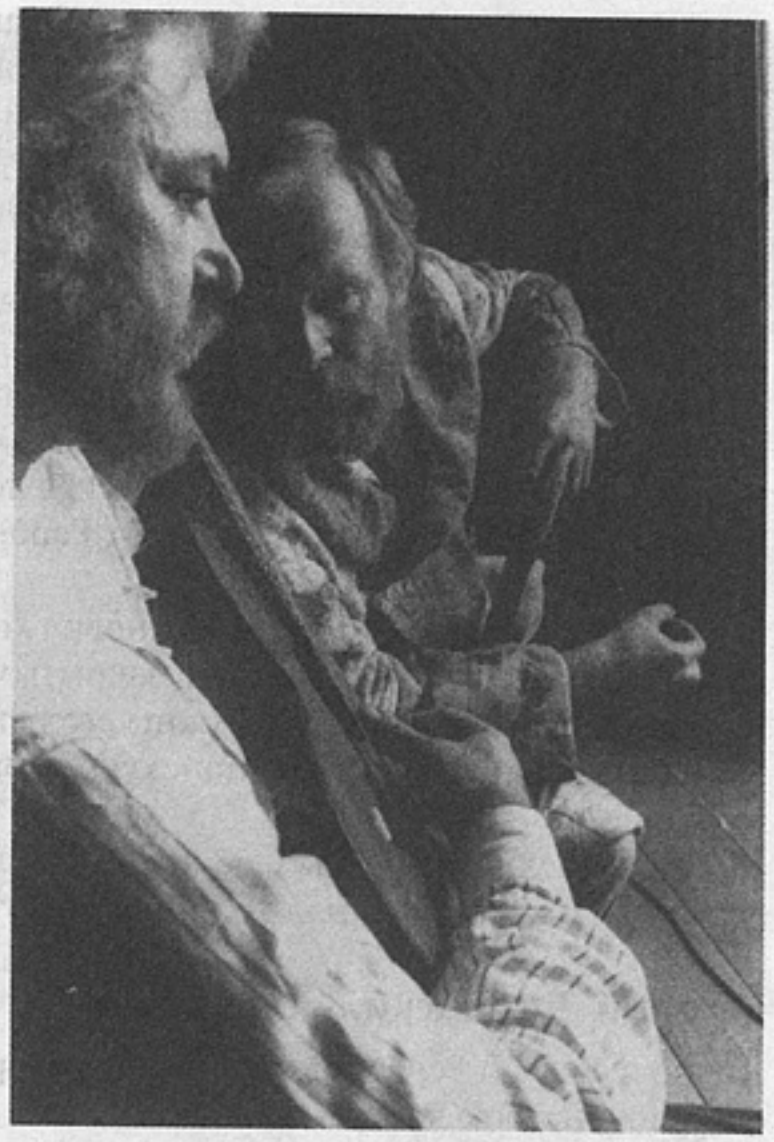
Вот ведь как бывает в жизни — Вадим Иванович Юсов отказался снимать «Зеркало», и Тарковский обратился к Рербергу. Случай? Судьба? А Георгий Иванович снял свой лучший фильм, в котором переплетено и личное, и общественное, и высокая поэзия. Это кино, которое останется навсегда.

Рербергу хорошо удавались и интерьер, и натура, но все же неповторимый рерберговский почерк, проявляющийся в контрастно-экспрессивном живописном изображении, особенно заметен именно в интерьере. Какие потрясающие в «Зеркале» крупные планы Тереховой, с меняющимся светом. Какие волнующие сны, снятые рапидом, — сочетание реального и ирреального. Какой проезд через всю квартиру героя... Гоша несколько дней выставлял свет на этот кадр.

Надо сказать, у Рерберга никогда не было какой-то особой оптики, особых камер или пленки, он и без «Кодака» снимал хорошо. Все решали его глаз и отношение к свету. Ни в одном фильме я не видел у него ошибок в крупных планах, в расположении теней. Это был в высшей степени профессионал, который в первую очередь искал образ. Если надо было для образа, то он мог пожертвовать выражением глаз актера, оставить лицо в тени (режиссеры средней руки всегда требуют, чтобы глаза были видны). Только в последнее время, снимая рекламу, Георгий Иванович стал искать выгодные ракурсы, эффектно подавая актеров, натюрморты, фактуры. Как-то делая рекламу какого-то пива, ездил в Карелию, где, оказывается, есть особенные озера с необыкновенной голубой водой, и заказывал для съемок краны, вертолеты. Представляете, для рекламы обыкновенного пива! Но Рерберг никогда не делил работу на более престижную и менее. В любом фильме можно увидеть его творческий почерк.

И все же жаль, что, начав с такими режиссерами, как Кончаловский и Тарковский, Рерберг кончил рекламой. С Тарковским он порвал отношения, когда случилась какая-то сложная, запутанная история на «Сталкере» (снимать его начинал Гоша) — то ли бракованная пленка, то ли что-то еще, подробностей не знаю. Рерберг жалел, что они расстались. Думаю, и Тарковский переживал. Ведь до этого они дружили. Я часто их встречал в ресторане Дома кино, где они просиживали целыми вечерами после завершения съемок «Зеркала», занимая один и тот же угловой столик слева от входа.

Сам я познакомился с Тарковским немного позже, в Ленинграде, где снимал с Панфиловым «Прошу слова» и куда Андрей приехал на премьеру «Зеркала». Панфилов на неделю приостановил съемки, и мы каждый день встречались то на квартире у Толи Солоницына, то в гостинице «Европейская», где жил Тарковский. Я много фотографировал Андрея с Ларисой Павловной. Это было счастливое время.



«Дядя Ваня», режиссер А.Кончаловский

Помню, как в один из дней приехал Рерберг. Он выпил, но ехал на машине всю ночь по скользкой зимней дороге. Андрей его очень ругал, говорил, что лучше бы он позже приехал или сел на поезд, чем так рисковать.

Не могу сказать, что знал Рерберга близко, но мы часто встречались с ним в приемной комиссии Гильдии операторов. На обсуждении работ молодых операторов он выступал всегда категорично, но по делу, строго «держал уровень» нашей профессии. Его немного побаивались, так как он всегда говорил то, что думал. Наверное, поэтому никогда не преподавал. Преподавательская работа предполагает лояльный подход к людям — где надо похвалить, где надо промолчать. Рерберг так не мог.

Если тема его интересовала, он любил поговорить, выступить, даже писал какие-то рецензии на студенческие фильмы во ВГИКе. Вообще он был человек увлекающийся, и мне кажется, что рисковый. Одевался он всегда аскетично, помню его только в свитерах. При галстуке я его вообще ни разу не видел, даже на фотографиях.

Как-то я в Сочи снимал на видео с Петром Шепотинником «Дневник «Кинотавра». Там же был Рерберг с фильмом Хотиненко «Дорога» (из киноальманаха «Прибытие поезда»). Мы виделись с ним мельком почти каждый день, но в поле зрения нашего объектива он не попадал.

За два дня до закрытия Шепотинник уехал на другой фестиваль, а я остался со своей группой и камерой. И подумал: почему бы не взять интервью у Рерберга? Он согласился. Я позвонил в Москву руководству «Кинескопа», но мне сказали, что это им не нужно. Гоше я тогда объяснил, что неожиданно сломалась камера. В знаменитом пляжном кафе мы отметили наше несостоявшееся интервью...

Наталья Величко, *актриса, режиссер*

Женщине, особенно актрисе, начинать снимать кино трудно — все время приходится преодолевать свой сложившийся имидж, свою эмоциональность, и, конечно, я очень волновалась, когда готовилась к работе над короткометражным фильмом «Служба ликвидации». Естественно, хотелось, чтобы снимал его хороший оператор. Рискнула и пригласила Рерберга. Он не отказался, но к самим съемкам относился небрежно. Часто не приходил, ничего не объясняя и не предупреждая заранее. В павильоне снимал помощник. Я переживала, а Георгий Иванович говорил: «Не волнуйся, я тебе такую заставочку и такой финал сделаю!»

Приходилось закрывать глаза на его «прогулы». И он действительно снял на натуре удивительно красивые заставку и финал. Они воспринимались как черно-белая живопись с множеством полутонов — от серого до глубокого черного. Можно было вырезать любой кадр, увеличить и повесить на стену как картину. Хотя ничего особенного в них вроде бы не было: какой-то двор, какое-то дерево. Но благодаря им фильм приобрел другое звучание.

Ко мне Георгий Иванович относился по-доброму. Он вообще к начинаю-

щим режиссерам был снисходителен. Обаятельный, иногда даже кокетливый, немного нервный, он в то же время казался человеком комплексующим и зажатым. Ему все время нужно было принимать какую-то позу. Очень нравился женщинам и сам их любил. Обладал обостренным чувством изящного, никогда не потерпел бы рядом с собой некрасивую подругу. Всегда следил за тем, как сам выглядит, хорошо одевался.

Помню, меня поразила его огромная квартира — красочные фолианты, картины, на полу вазы с сухими цветами...

Когда началась перестройка, я решила сделать фильм о Сергии Радонежском и опять обратилась к Рерберу, но его насторожило то, что сценарий был написан несколько схематично — ведь в документальном кинематографе многое выстраивается по ходу съемки. А Рерберг документальное кино никогда не снимал и... отказался.

Последнее время Георгий Иванович ходил печальный. Когда я его встречала, он казался мне отчужденным, закрытым. Наверняка у него было не так много работы. Кому в наши дни нужны его изыски? Ведь как стали снимать? Вставляют импортную пленку в японскую автоматическую камеру и — поехали. Чего проще?

И все-таки он мог бы еще пожить. Обычно такие сухонькие люди дольше держатся, но вот — ранняя кончина. Грустно...

Евгений Гуслинский, *оператор*

Лично я считаю Рерберга лучшим оператором у нас в России. Он снял немного фильмов, но зато какие!

Георгий Иванович был моим учителем, мы с ним долго дружили. Не раз работали вместе — «Дворянское гнездо» (он постановщик, я второй оператор), «Дядя Ваня» и «Золотые ворота» (эти фильмы мы снимали уже на равных).

Человек он был сложный, с гонором, считал, что его недооценивают, что он заслуживает большего (и, конечно, в этом был прав). В работе тяжелый, мог любому режиссеру в глаза сказать, что о нем думает. Скажет — как ножом отрежет, никаких авторитетов не признавал, матом ругался, не стесняясь женщин. Так на «Дяде Ване» он поругался с Андроном Кончаловским, и доснимал картину я. И хотя Георгий Иванович приходил на площадку, но к камере почти не приближался. Кстати, я потом как-то разговорился с Андроном, который мне сказал, что даже не понял, почему разошелся с Рербергом, никак не может вспомнить причину ссоры и до сих пор считает, что он замечательный оператор.

Но при всей своей внешней грубости Рерберг имел тонкую душу, был доверчив, всем верил. Хорошо знал и любил живопись. Особых предпочтений у него не было, принимал все художественные направления после Возрождения, кроме современных. Современную живопись не любил за резкость, жесткость.

Сам Рерберг — художник от Бога — особенно хорошо чувствовал цвет, краски, световые нюансы. Никто из наших операторов так не видит. Технически грамотный человек обычно все выверяет от и до. А Георгий Иванович включал прибор, кидал мазок светом тут, там, и смотришь — все заиграло.

Он любил рембрандтовский свет с его коричнево-красной палитрой, с полутонами, которые умудрялся уместить в ту широту на пленке, какую мы имели (а на советской пленке почти никакой широты не было).

К сожалению, мы почти все снимали на нашей пленке, «Кодака» было мало (да и обычную пленку давали на четыре дубля, и ее старались экономить). Хотя в то время когда мы снимали «Дворянское гнездо» и «Дядю Ваню», даже «Кодак» был малочувствителен и не передавал всего того, что видел Георгий Иванович.

Прокололся Рерберг только один раз, на «Сталкере», с которого «его ушли». Во-первых, в Госкино ему дали бракованную старую пленку, во-вторых, видимо, у него был неопытный второй оператор. А от второго оператора на съемках тоже многое зависит. И когда Рерберг сделал пробы, то получил вместо черного серое. Тарковский его снял с картины. Рерберг очень переживал, он всегда говорил, что Тарковский гениальный режиссер, а «Зеркало» считал своей лучшей картиной. У них было подлинное духовное слияние, они понимали друг друга с полуслова.

«Зеркало», режиссер А.Тарковский

Каких-то особых творческих секретов Георгий Иванович не имел. Однако ни с кем никогда свои профессиональные находки не обсуждал (хотя и был общительным, но поговорить любил только на нейтральные темы, например, о женщинах). Снимал, как чувствовал. У него был уникальный глаз, обмануть который было невозможно, — мгновенно замечал, если где-то какой-то фильтр отставал и проходил другой цвет или плотность фильтра была не та, которая нужна.

Впрочем, фильтры он на камеру почти не ставил, особенно в павильоне, считал, что объектив должен быть чистым. Взвешенную атмосферу создавал дымом, им же делал и глубину. Мало пользовался трансфокатором. Его изображение, мягкое и нежное, содержало все нюансы, от светлого до глубокого черного. Как часто приговаривал Георгий Иванович: «В черном всегда должны просматриваться детали».

У меня сложилось ощущение, что Георгий Иванович не очень любил актеров. Есть операторы, которые их ненавидят. Тот же Княжинский про человеческое лицо в кадре говорил: «Это просто пятно». Есть такие, кто любит и старается всегда свет поставить так, чтобы не ломать структуру лица. Георгий Иванович же относился к актерам равнодушно, правда, случалось, что он в кого-то влюблялся и тогда весь отдавался портрету, снимал изумительно, из любой, даже некрасивой, актрисы делая красавицу, выбирая самые эффектные ракурсы, долго колдуя над светом, проводя часы в поисках нужного тона, нужного расклада по цвету, от костюма до волос.

Вообще к съемкам Георгий Иванович готовился тщательно, правда, поскольку много употреблял алкоголя, мог иногда и нетрезвым прийти, но это ему не мешало. Всегда спокойный и уверенный в себе, чувствовал себя хозяином на площадке, зная, что снимать, какой свет должен быть именно в этой декорации. Ему не надо было спрашивать у режиссеров, что делать. Сам часто предлагал им интересное решение кадра, причем свет у него всегда «работал» на драматургию. А какие панорамы в «Дворянском гнезде» — заросшие паутиной окна, старые картины. Или панорама на ярмарке, где продают лошадей! Отъезды, проходы, проезды — один очень длинный план, который хочется смотреть бесконечно. Этот план снимали почти целый день, репетировали, обдумывали, снова ре-

«Дворянское гнездо», режиссер А.Кончаловский

петировали. Тогда так никто не снимал. На этом фильме был потрясающий художник Коля Двигубский. Он построил декорации, добавляя в краску какой-то клей, который через несколько часов «распирал» ее, и от этих облезлых, обшарпанных стен рождалось ощущение старины.

И все-таки с большим удовольствием Георгий Иванович работал в павильоне. Натуру он тоже снимал здорово, но чувствовалось, что она ему не так интересна — света много, и его надо просто оттенять. Хотя, когда было можно, Рерберг и в натуру обязательно вмешивался. Так в «Истории Аси Клячиной» он на штангах вывешивал большой кусок черного бархата, что позволяло делать глубокие тени, создавать выразительный рисунок.

После фильмов Кончаловского я с Рербергом работал еще над картиной Юлии Солнцевой о Довженко — «Золотые ворота». К сожалению, Солнцева отметала почти все наши предложения да к тому же и смонтировала фильм плохо. А Георгий Иванович напридумывал много интересного. Например, поставил декорацию в цветущем саду так, что когда открывались ставни, то сирень, снятая рапидом, влетала в окно. Этот сад мы снимали и с воздушного шара — камера, привязанная к нему, пролетала над верхушками яблонь, слегка задевая их. Белые ветви, летящая пыльца...

Георгий Иванович ничего не боялся, не отказывался от самых рискованных съемок. Пару раз мы с ним даже едва не погибли. Так, однажды полезли на старую, скрипящую, полусломанную вышку, чтобы снять с нее пролет трансфокатором. А механик забыл ее укрепить, не поставил распорки, и она вдруг начала крениться набок, падать! Механик испугался, не знает за что хвататься, мы болтаемся наверху, а вышка наклоняется то в одну сторону, то в другую...

На тех же «Золотых воротах» мы чуть не разбились на вертолете, когда снимали разлив Днепра. В пятидесяти километрах от Киева нашли подходящую заводь — сплошной лес, затопленный водой. Нам дали вертолет, а летчик попался абсолютно пьяный. Абсолютно. Что делать, не отменять же съемку! Сели и полетели. Сначала все шло вроде нормально, а потом летчик говорит: «Хотите, я вам покажу одну штуку?» И делает крутой вираж. Кабинка маленькая, дверь открыта, а вертолет наклонился так, что еще немного и станет просто неуправляемым — его заболтало, и он по спирали устремился вниз. Каким-то чудом выровнялся уже у самой земли. Мы летчику кричим: «Давай, садись быстро где-нибудь!» Он нашел какой-то пятачок, сел, выключил двигатель и молча вылез, протрезвевший, весь белый. Мы тоже выскочили, легли на землю. Вокруг — космическая тишина. Только слышны цикады. Тишина била по ушам. Жутко.

Но при всей своей смелости на некоторые съемки Рерберг категорически не

соглашался. Отметал все сценарии с зимней натурой, говорил: «Я зимой работать не могу, мерзну. Если читаю сценарий и там зима — сразу его возвращаю». Причем сценарий читал только один раз, в самом начале подготовительного периода, во время съемок никогда к нему не обращался, у него была хорошая память, и к тому же он считал, что оператору не обязательно знать наизусть снимаемую сцену.

Кстати, Георгий Иванович очень хотел стать режиссером, даже предлагал мне быть у него оператором, но так ничего и не получилось.

В последнее время Рерберг начал снимать рекламу. Надо было на что-то жить, а за рекламу платили большие деньги. У него хорошо получалось, выверенно. Он ведь небрежности в работе никому не прощал и сам всегда все делал очень точно.

Иван Дыховичный, *режиссер*

Другого такого, как Рерберг, у нас нет. Как говорит Вадим Иванович Юсов: «Гошу можно узнать по полкадра». Его изображение невозможно спутать ни с чьим другим, так же как вы не спутаете игру Иегуди Менухина. Когда Рерберга взял на свою картину Кончаловский, он был никому не известным оператором, сильно пьющим, с которым никто не хотел снимать. Кончаловский как человек прозорливый разглядел в нем талант и рискнул. Гоша снял «Первого учителя», затем «Историю Аси Клячиной» на пределе, и сразу стало ясно — в кинематограф пришел Мастер.

По характеру же он был одним из самых сложных людей, с которыми я встречался в кино. В нем была какая-то каверзность, он был въедлив, дотошен, ироничен прежде всего по отношению к себе самому. В себе видел всякие недостатки, ловил на неточностях. Был очень ранимым, нервным. Но думаю, за этим своим колким тоном он скрывал сентиментальную, тонкую душу.

Совершенно не мог терпеть бездарность. Когда видел, что люди превращались в грамотных ремесленников, говорил им это в глаза. Собственно, этим и испортил свою карьеру. Все говорил в глаза. Из-за этого прервалась и его творческая дружба с Тарковским, хотя, я знаю, Андрей очень тяжело переживал их разрыв. Когда он снимал с Гошей, то никогда не смотрел в камеру, настолько доверял ему. Это о многом говорит. Тогда ведь не было видеоконтроля, и, работая, например, с Сашей Княжинским, тоже талантливым человеком, Тарковский все кадры, все панорамы, прежде чем снимать, смотрел сам.

«История Аси Клячиной, которая любила да не вышла замуж», режиссер А.Кончаловский

Особенностью операторского мастерства Рерберга стало его потрясающее владение темнотой в кадре. Снятые им эпизоды, в которых почти ничего не видно, производят гораздо большее впечатление, чем если бы они были залиты светом.

Снимал Рерберг в основном на советской пленке. «Кодака» тогда давали немного, но Гоша никогда его особо и не просил, всегда приговаривал: «Да я вам на любой пленке сниму хорошо». Вообще это, наверное, единственный оператор, который поборол пленку «Свема». Попробовал бы какой-нибудь Мюллер или Стораро снять хоть одну картину на «Свеме», сомневаюсь, что получилось бы что-то путное. А Гоша на ней снимал так, как никто на «Кодаке» не мог. Он кожей чувствовал колорит, цвет. Ведь на «Свеме» надо было упредить четыре оттенка цвета, чтобы получить тот, который нужно. Это как горшки обжигать с краской — никогда не знаешь, какой цвет выйдет. Рерберг все чувствовал интуитивно.

С ним я делал свой фильм «Испытатель». Помню, он, признанный мастер, маэстро, приехал ко мне за город, где я снимал маленький домик, постучал в окно и, когда я открыл, сказал: «Давай с тобой снимем картину». Оказывается, он посмотрел мои фильмы «Элия Исаакович и Маргарита Прокофьевна» и «Братья» и ему захотелось со мной поработать.

Когда мы готовились к «Испытателю», то три месяца неразлучно прожили вместе, обговаривая каждую деталь. Это был ни на минуту не прекращающийся творческий процесс. И Рерберг ни разу ни грамма не выпил. Зато в первый съемочный день снимал буквально собственные пальцы, которые все время попадали в объектив, так был пьян. Но это был единственный случай, потому что я прекратил съемку и сказал ему, что мы вместе работать не будем никогда. На следующий день он пришел абсолютно трезвый, и больше у нас с ним не было никаких проблем.

Хотя Рерберг во время подготовительного периода сходился со мной трудно, но работал легко. К съемкам относился по-суворовски — тяжело в учении, легко в бою. И на съемках никаких расхождений по главным вопросам у нас с ним не возникало, потому что мы научились до этого чувствовать друг друга, понимать с полуслова, как космонавты, которые задолго готовятся к полету.

Он постоянно задавал вопросы, на которые нельзя было не ответить: «А зачем мы это снимаем? А что это значит? К чему у нас здесь такое?» На мои ответы он предлагал абсолютно точное решение, но не простое, а чуть-чуть вычурное. У него всегда все было на грани фола.

Снимал он старой американской камерой 1934 года и никогда не жаловался на то, что у него нет «Арефлекса» или «Кодака». Только раз попросил (один из эпизодов, который снимался в гостинице «Советская», мы не вытягивали по свету): «Купи сто метров «Кодака», не больше, я не запорю эту пленку». Гоша вообще никогда не брал дублем, никогда не говорил: «На этот раз нехорошо получилось, давай поправим, чуть-чуть лучше сделаем». Он, как матадор, делал все сразу.

Кроме того что Рерберг виртуозно владел светом и точно строил кадр, он еще потрясающе чувствовал фальшивую фактуру и любил ею пользоваться. Говорил, что на экране это не будет читаться как фальшь. Например, мы покрасили всю кухню квартиры, в которой снимали, авиационной серебрянкой. Разумеется, никто никогда свою квартиру так не выкрасил бы, но изображение получилось интересным — такая горящая, звенящая фактура, «задавленная» светом. Потом Гоша предложил заклеить обои сверху калькой, чтобы тоже как бы «придавить» их, чтобы возникло ощущение, что они словно покрыты льдом.

Гоша много всего придумывал. Не случайно именно с ним Тарковский снял свою лучшую картину. Все эти фактуры — льющаяся вода, отбивающаяся штукатурка — это Гоша. Или Солоницын сидит на жердочке с Тереховой и вдруг поле дохнуло под ветром, легло перед ними. Это же тоже Гошино. Он понимал, *что* Андрею нужно. А сделано просто, чего там. Вертолет, ветродуй.

Зато в отношениях с актерами у него были большие сложности. Вообще, снимать актеров так, как они сами считают для себя правильным, ни в коем случае нельзя. Гоша абсолютно точно знал, как снять актера супервыгодно, показать его не просто красивым, но выявить характер, образ. В этом с ним может конкурировать только Вадим Иванович Юсов.

«Плюмбум, или Опасная игра», режиссер В.Абдрашитов

Иногда Гоша думал, что мог бы стать режиссером. Были такие моменты, когда он говорил мне: «Ну кто такой режиссер? Показывает, в какую сторону снимать. И все». Однажды, когда он уж слишком впал в такой гусарский тон, я сказал: «Бери сцену и снимай». А играли не самые плохие актрисы — Алла Демидова и Таня Друбич. Он полчаса с каждой из них порепетировал, все время требуя: «Играй лучше, тебе говорят!», потом буркнул: «Ну их к черту, не хочу этим заниматься». И больше мы к этой теме не возвращались.

Но при этом Гоша невероятно уважал артистов, которые хорошо играли. Он при мне однажды даже ударил второго оператора, который, когда у него кончилась в камере пленка, спокойно сказал: «Все, пленка кончилась», в то время как Алла Демидова продолжала играть. А играла она изумительно, у нее слезы текли. И Рерберг выгнал этого оператора со съемочной площадки и больше с ним не работал. Понятен характер?

Трагедия Гоши в том, что в последние годы, расставшись почти со всеми режиссерами, он кино не снимал, только клипы, рекламу и что-то еще делал на телевидении. Трудно даже представить, каково ему приходилось...

Марк Захаров, *режиссер*

Рерберг — человек высокой культуры, большого ума, хорошо воспитанный, с чувством собственного достоинства. Мне с ним было очень приятно общаться.

Мы с ним были соседи, жили в одном доме на углу улицы Чехова и Садового кольца, который назывался кооператив «Тишина». Наше соседство и помогло мне сагитировать его участвовать в съемках телевизионной версии «Двенадцати стульев». Он как раз находился в простое и к моему предложению отнесся доброжелательно.

Я стал приходить каждый вечер к нему домой, и мы подробно обсуждали предстоящую работу. Я рассказывал о замысле, а Георгий Иванович предлагал какие-то пластические решения.

«Двенадцать стульев» и фильмом-то назвать нельзя, это скорее своего рода лубок, достаточно наивный, но Рерберг принял это как прием и в процессе съемок не раз демонстрировал восхищенной группе, своим ассистентам и помощни-

кам высший профессиональный пилотаж, внося в мое несколько плоскостное с точки зрения высокого кинематографа режиссерское видение определенную культуру изображения, так что в фильме появились и некая сочность, и глубина.

Мы успели отснять треть картины, а потом Рерберг ушел, получив интересное предложение, которое превосходило по творческим возможностям мой скромный проект. Конечно, я отнесся к этому с большим сожалением, но в то же время и с пониманием, мы расстались как добрые друзья.

Если говорить откровенно, то у режиссеров с операторами (как в театре с художниками) часто бывает либо человеческая, либо профессиональная несовместимость. С Рербергом у нас такого не случалось, с ним хорошо работалось.

В мою сферу он не вторгался. Если и делал изредка замечания, то всегда в тактичной форме. Помню, однажды очень осторожно сказал, что уходит слишком много пленки (хотя у нас был не «Кодак», а «Свема», но и она жестко лимитировалась) и как бы нам не пришлось потом снимать только по одному дублю. Это было своевременное предупреждение.

Не хочу сказать, что Рерберг был волшебником и на нашей аппаратуре и на нашей пленке делал невозможное. Он напоминал мне организатора съемок, с которым я работал в Германии на студии «Бавария Ателье», когда снимал фильм «Убить дракона». Выслушав любую мою глупость — а меня постоянно посещали всякие немыслимые фантазии, — он спокойно говорил: «Это можно сделать через двенадцать минут. А это через шестнадцать». Я предлагал следующий вариант, он отвечал: «Это через шесть минут». Правда, Рерберг так точно не рассчитывал нужное время, но также спокойно соглашался с моими предложениями, тут же прикидывая, что он может сделать со своей стороны. Так он помимо чисто профессиональной операторской выполнял очень полезную и, я бы даже сказал, целебную задачу — он успокаивал, заражал своей уверенностью и режиссера, и артистов. Ведь на съемочной площадке нервишки частенько шалят. А Рербергу неврастения была совершенно не свойственна. Эта сдержанность определялась его профессионализмом и собственным этическим кодексом отношения к людям, с которыми он работал.

Кто-то из умных людей сказал, что интеллигентность нельзя сымитировать, интеллигентным человеком нельзя притвориться. В Рерберге была хорошая аристократическая закваска. Он не принимал никаких театральных поз, никак не подчеркивал собственные достоинства, чем грешим все мы. Как истинный аристократ был предельно скромен.

Леонид Калашников, *оператор*

Такие люди, как Гоша, — маяки. Он был профессионалом высочайшего уровня, что особенно важно в наше время, когда все захватили дилетанты. У него был уникальный Божий дар, он обладал замечательной интуицией, работал на нюансах, тонко чувствовал природу, но никогда не стремился к тому, чтобы просто получить красивую картинку. В своем понимании световых решений шел от естественных, реалистических эффектов, стараясь преобразить действие при помощи света, который у него не был абстрактным, клиповым.

Больше всего Рерберг любил снимать в павильоне, где все в руках оператора, во все можно вмешаться. Как говорят, натура — дура. Она почти неуправляема, только на вечерней и ночной натуре ты хозяин, а днем не знаешь, что тебя ждет: сейчас солнце, а через пятнадцать минут потемнело и пошел дождь.

Георгию повезло с режиссурой, что для оператора очень важно, ведь наша профессия, по сути, зависима. Он начал работу в кино на картине Андрона Кончаловского, который любит изображение. Тарковский тоже мыслил пластически, его фильмы всегда снимали лучшие операторы, что у нас, что на Западе. Но «Зеркало» — фильм особенный и для самого Тарковского. Самая трепетная его работа, самая сложная по драматургии и по режиссуре. «Зеркало» завораживает, затягивает, кажется, ты живешь вместе с этой картиной. В ней несколько временных пластов, и Гоша нашел для каждого эпизода неповторимый и особенный стиль. Все точно, убедительно, ничего лишнего.

Жалко, что Рерберг расстался с Тарковским. Но у него был характер довольно сложный, он и с Кончаловским не очень-то ладил, на «Дяде Ване» общался с ним с помощью записок. Правда, Кончаловский дипломат, а Тарков-

«Мелодии белой ночи», режиссер С.Соловьев

ский был человек нервный и с Рербергом смог выдержать только одну картину. Но даже много лет спустя, когда заходил разговор о «Зеркале», у Гоши глаза становились другими. А к картинам Кончаловского относился спокойно.

Мы часто встречались с Рербергом, в основном в Доме кино или в компаниях, подолгу беседовали. Он был человеком скромным, о своих работах никогда сам не заговаривал, и хотя у него постоянно спрашивали, как да что, да каким образом снято, не очень охотно отвечал. Но о вещах, не касающихся съемок, Гоша говорил интересно и много.

У него было такое мальчишеское позерство, мог, например, сказать: «Я сценарии не читаю и книжки не люблю читать». А сколько раз я встречал его в букинистических магазинах и в Москве, и в Ленинграде — он всегда рылся в изобразительном отделе, выбирая дорогие книги. Рерберг был человек большой культуры, любил живопись, особенно Высокое Возрождение. И все это видно на экране.

Георгий Иванович много экспериментировал, использовал разные пленки, разную оптику, тщательно испытывая их перед началом работы, делал много проб, точно зная, что ему нужно, и никогда не ошибаясь в выборе техники. Подготовка к съемкам отнимала много времени, зато в результате — ювелирная работа, но каких-то особых операторских секретов у него не было. Просто душа должна вибрировать, на все откликаться, если же она неподвижна, как телеграфный столб, никакие секреты не помогут.

В работе Рерберг был просто одержим, с ним трудно становилось общаться. Как говорил Николай Шенгелая: «Кино — вещь такая, что положишь, то и возьмешь». Это точно. Я однажды спросил у Урусевского: «Как вы определяете, то вы сняли или не то?» Он ответил: «Когда делаешь то что надо, волосы дыбом встают». Так же работал и Рерберг.

Кстати, он первый оператор в России, который стал работать с камерменом. Это когда главный оператор занимается светом, отвечает за портретное и атмосферное световое решение, за колорит, за цвет, а конкретно сидит за камерой камерамен. На Западе нельзя стать оператором, не поработав камерменом. У нас же такой профессии нет, все считают себя большими художниками, схватят камеру и смотрят в глазок не отрываясь, а там маленький кадр и плохо видно, как свет ложится в движении, на лице. Рерберг же часто к камере не подходил, только свет ставил.

Одно время Гоша стал рваться в режиссуру, но ему долго не давали постановку, и он как-то остыл. Видимо, понял, что это не его дело.

Какой Гоша был в жизни? Если дружил, то дружил по-настоящему. Был человек прямой — мог сказать неприятные вещи, не стесняясь в выражениях, не молчал, если ему что-то не нравилось. Не любил плохих специалистов, непрофессионалов, был нетерпим к глупым людям. Любил компании, женщин, как любой нормальный человек.

За несколько дней до смерти он позвонил мне и сказал, что у него есть интересный, с хорошей сметой проект с иностранцами. Я говорю: «Рад за тебя, Гоша, потому что ты в последнее время занимаешься ерундой». А он мне: «Кушать же надо...»

Да, спрос на него в последнее время упал, фильмы он не снимал, одну рекламу, которая заметно отличалась от того, что делали другие, в ней чувствовалась культура.

И вдруг интересная большая работа, он загорелся, ожил, ему все нравилось, уже собирался встречаться с продюсерами, оговаривать детали. И надо же, через два-три дня после нашего с ним разговора мне позвонили из Гильдии и сказали: «Георгий умер». Я не поверил. Страшно и до сих пор не верится, что его нет. Я любил Гошу, для меня его уход — большая потеря.

Андрей Кончаловский, *режиссер*

Я собирался снимать свой первый фильм, и Юсов сказал мне, что есть молодой оператор, только что сдавший экзамены, Георгий Рерберг, очень талантливый. Вадим Иванович посоветовал его взять. Я взял, снял с ним две черно-белые картины, потом на «Кодаке» «Дворянское гнездо» и «Дядю Ваню», в котором мы чередовали черно-белую и цветную пленку.

С Рербергом действительно хорошо работалось. «Первого учителя» я делал под впечатлением от работ Куросавы, фильм — своего рода дань ему. Естественно, это сказывалось и на изображении. Каждая картина должна рождаться органично, когда именно материал определяет изображение, никак не иначе. И еще желательно, чтобы не было видно — хороший оператор снимал или плохой. Это в неудачном фильме может быть видна работа оператора или художника, а в получившейся картине ничего отдельно выделить нельзя, она воспринимается как неразрывное целое.

Рерберг замечательно чувствовал свет, его интенсивность — вернее, я бы сказал, его дисбаланс. Обычно операторов учат соблюдать баланс, а Рерберг учился у природы, в которой существует бесконечный дисбаланс света, яркости и тени. Это самый главный секрет Рерберга, самое существенное, что отличает его от других операторов. В «Первом учителе» он, например, так лепил в окно светом, что получался эффект палящего солнца. Кстати, у нас была неплохая черно-белая пленка, но дело было не в ней, а в том, что Рерберг знал: в черно-белом кадре обязательно должен быть кусочек абсолютно черного и кусочек чисто белого, тогда будут и выразительные оттенки серого, а если нет бархатного черного и абсолютно белого, то и кино получается не черно-белое, а серо-серое. И в этом смысле баланс очень важен. Только тогда фотография будет сочной.

Помню еще, как на съемках одного из эпизодов «Дворянского гнезда» Рерберг играл краем луча дугового прибора. Оказывается (я этого не знал), на краю этого луча возникает радуга, и он все, на что падает, делает цветным. Гога умел пользоваться этим неожиданным эффектом.

Он часто рисковал. Операторы обычно не любят рисковать, предпочитают прочные, надежные решения. Но кто не рискует, тот не выигрывает. Для Рерберга риск был естествен. И изображение у него всегда получалось замечательным. Переснимать по его вине почти не приходилось. Именно поэтому я с ним и работал, если бы он на площадке не снимал «один в один», я бы его выгнал.

Но при этом его отличала абсолютная свобода. Он «пел как поется». Безответственно относился к работе. У него не было скованности. Был высоким профессионалом, поэтому чувствовал себя свободным. Я его загонял в разные ситуации, из которых он всегда выходил достойно. Но при этом был довольно-таки самонадеянным. Самонадеянным, легкомысленным и талантливым. В этом было его обаяние, но из-за этого работать с ним было сложно: он всегда

«Отец Сергий»,
режиссер
И.Таланкин

считал, что знает все лучше, чем кто-нибудь другой. Мог запросто сказать: «Это все ерунда». А меня его мнение о нашей работе, честно говоря, не интересовало. Режиссера не должна интересовать точка зрения оператора. Достаточно того, что режиссер сам никогда не уверен, хорошо или плохо то, что он делает. Не хватает еще чтобы кто-то сбивал его во время съемок.

Но свою профессию надо любить, и Рерберг ее очень любил. На площадке мы обычно ни на что постороннее не отвлекались. А потом разговаривали о всяких глупостях. Иногда обсуждали отснятое, но когда работаешь на советской пленке — что обсуждать? — все равно будет говно. А когда работаешь на «Кодаке», то тоже обсуждать нечего, и так знаешь, что будет интересно.

Выбор оптики у нас решался совместно. Иногда экспериментировали в том, что называется «экспозиция по теням», нас это тогда интересовало: то, что делал Джанни Ди Венанцо, оператор Феллини в «8 $^1/_2$», когда засветка шла на свету, то, что в тени, хорошо видно, а на свету все выбеливается и просто оплывает. Эта новая эстетика, которую принесли Ди Венанцо, Кутар, Ротунно, нам была близка.

За камерой Гога часто стоял сам, но он был ленивый и слабый, не любил снимать с плеча. Быстро уставал. Ему нравились большие, удобные, бесшумные камеры — «Родина», «Митчел». Я любил иногда ручную камеру использовать, например, Леван Пааташвили в «Сибириаде» с рук снял массу кусков. Американцы, с которыми я работал, тоже охотно работали с рук, но Рерберг — нет.

У меня заранее никогда не бывает решения кадра. Я на него просто не обращаю внимания, вообще не смотрю в камеру. Но, разумеется, есть принципы, которых всегда придерживаюсь: все должно быть логично и неформально. Не люблю формализм, предпочитаю изображение без особых сюрпризов. Все должно быть просто — изображение в центре кадра, над головой героев достаточно воздуха... Это я с самого начала объяснил Рербергу и он со мной согласился во всем. Мы вообще мало с ним спорили. Когда же начали спорить, то ему пришлось уйти с картины.

Хотя расстались мы вроде бы из-за ерунды — мне просто надоела его несдержанность, огульность в оценках. И как-то, когда он, выпивший, мне сказал: «Андрей, ты же понимаешь, что я гений», — я не выдержал. Мы поссорились, и я его уволил. Много лет после этого я Гогу абсолютно игнорировал, только что-то лет семь назад мы снова начали разговаривать. И я с удивлением увидел, что он так и не повзрослел. Рерберг, уже немолодой человек, так и остался мальчишкой. Несолидным, очаровательным, веселым и нахальным мальчишкой. Он так и умер молодым...

Павел Лебешев, *оператор*

Мне трудно объяснить, за что я люблю Гошу. Как объяснишь, за что ты любишь кого-то? О нем вообще говорить непросто, о нем надо книги писать. Интересный, неоднозначный художник, он стоит в ряду таких выдающихся операторов, как Москвин, Урусевский, Екельчик. Рерберг уже при жизни стал классиком. У него многие учились профессии, ведь ВГИК выпускает полупрофессионалов, которые потом находят себя только в том случае, если после института попадают в хорошие руки, то есть идут ассистентами или вторыми операторами к хорошим мастерам. Много молодых, работая с Рербергом, прошли настоящую операторскую школу, он стал их Учителем.

Гоша меня всегда поражал фантастическим трудолюбием, он все делал с диким удовольствием, и каждая новая работа для него была, как экзамен. Я к нему иногда приходил на съемку, но он не мог оторваться и если и выбегал, то только на секунду. Это меня всегда поражало. Я никогда не был таким трудолюбивым. И еще он умел удивительным образом улучшить кадр, находя в нем все новые и новые нюансы. Я этому его умению завидовал всю жизнь, сам так не мог — сделаю один раз и все, а он не уставал все по нескольку раз обдумывать и предлагать разные варианты.

Однажды на «Дворянском гнезде», когда он заболел, я по его просьбе снимал какой-то эпизод и два дня добросовестно пытался снимать «под Гошу», не понимая, что это практически невозможно, мы ведь совершенно разные. В результате получилось абсолютно не похоже на то, что делал он.

«Звездопад», режиссер И.Таланкин

Но человек он был сложный. Уровень его таланта не совпадал с художественным уровнем нашего кинематографа, и у него постоянно возникали проблемы во взаимоотношениях с режиссерами менее талантливыми, чем он, которым он так или иначе вынужден был подчиняться. Рербергу повезло, что он начал свою работу в кино вместе с Кончаловским, с которым они сделали несколько замечательных, причем совершенно разных картин: «Первый учитель», «История Аси Клячиной», «Дворянское гнездо», «Дядя Ваня». Потом снял с Тарковским «Зеркало», тоже изумительную картину. А на других фильмах ему было неинтересно работать, наверное, поэтому возникали конфликты. Он не мог быть подчиненным.

Но не верьте тем, кто говорит, что у него тяжелый характер. Это абсолютная неправда. Гоша был потрясающий, тончайшей души человек. Замечательный товарищ, бескорыстный, добрый, милейший, нежнейший, очаровательный. И фантастически талантливый, самый талантливый из всех нас.

Я не был его близким другом, но мы были товарищами, с удовольствием общались, к сожалению, нечасто, времени не хватало. Встречаясь, обычно шутили, смеялись, говорили обо всем на свете, только не об изображении. Профессионалы никогда о нем не говорят, было бы смешно, если бы мы с Гошей начали рассуждать о диафрагме.

Мне вообще сложно объяснять словами свои чувства, свои ощущения. Поэтому как-то набрав во ВГИКе курс, я сразу же перестал его вести — не умею

объяснять. Легче взять студентов на съемочную площадку и показать им, что и как я делаю. И Гоша также никогда не смог бы объяснить, как у него получилось то или иное изображение.

В последние годы он был не так востребован, как раньше, потому что кино в это время у нас почти не снималось. И он стал делать клипы и рекламу. Кстати, у него это тоже получалось замечательно. Я смотрел телевизор и говорил: «Вот это, наверное, Гоша снял». И угадывал. На таком уровне у нас никто не работает. Кто еще так мог снять рекламу «Банк «Империал»? Потом рекламу эту начали делать другие люди, что сразу стало заметно.

Сергей Соловьев, *режиссер*

Я сейчас пишу книгу, в которой есть большая глава о Рерберге. Он огромное событие в моей жизни, я с ним дружил, работал. Но сформулировать свое отношение к Гоге трудно.

Вообще все, что о нем читал, поражает полным непониманием того, с кем писавшие это имели дело. Несерьезно, вспоминая Рерберга, говорить что-то вроде: «Он любил контровый свет, и на этом контровом свете жизнь в кадре преображалась». Есть люди, которым можно дать характеристику на работе или написать о них очерк к пятидесятилетию или брошюру, — о Гоге так не расскажешь ничего, он человек не для очерковой печати, он романный персонаж. Сама работа с Рербергом — это роман, причем роман ужасов. У меня было три жены, но все, что связано с ними, всего лишь маленькая новелла, если сравнивать с тем, что было связано с Гогой за год работы над фильмом «Мелодии белой ночи». Гога был совершенный, форменный безумец. Расскажу маленький эпизод: когда мы в 74-м году приехали в Токио снимать картину, он был уже так знаменит, что его на аэродроме встречала Гильдия операторов Японии во главе со стариком Кадзуо Миякавой, тем самым, который снял «Расёмон». Как сейчас помню, молодой, красивый Гога в белом костюме, вдрезину пьяный, пожимает руки пожилым, благородным японцам, которые его спрашивают: «Господин Рерберг, что бы вы у нас хотели увидеть?» Гога, ненадолго задумавшись, отвечает: «Гейшу». И только ее он и увидел в Японии.

Таких романных персонажей, как Гога, очень мало, в кино их вообще нет. Он уникален. Абсолютно дикий человек, самый что ни на есть дикий. Все, что делал, — совершеннейшая дикость. Он и правил-то не знал никаких. Если бы у него спросили, почему он тут пошел против правил, то он даже вопроса не понял бы, покрутил бы пальцем у виска, и все.

Гога был гениален со всеми вытекающими отсюда последствиями. В нашем кино огромное количество талантливых людей, но гениев мало. Гением был Андрей Николаевич Москвин, которому было присуще абсолютное понимание пленочного кинематографического изображения, он знал о кино больше, чем те хорошие режиссеры, с которыми работал. Гениями были Наумов-Страж, снявший «Мы из Кронштадта», Урусевский. Как и они, Рерберг изображение чувствовал биологически, с рождения был «ушиблен» красотой. И все умствования по этому поводу бесполезны.

Игорь Таланкин, *режиссер*

Я готов сказать о Георгии Ивановиче все самые прекрасные слова, какие можно, он был дорог мне. Смерть его стала для меня тяжелым ударом — из жизни ушел удивительный, уникальный художник, высочайший профессионал, виртуоз. Он выделялся даже на фоне самых блистательных операторов. По-настоящему образованный, эрудированный, Рерберг хорошо знал живопись, литературу. Его изображение необыкновенно музыкально. Это изобразительная симфония, выражающая существо драматургии фильма, что важно. Рерберг мог снимать как угодно и что угодно, но исходил при этом прежде всего из литературного материала и режиссерского замысла.

Он обладал безупречным вкусом и поэтому сумел себя выразить. Рерберг постоянно что-то придумывал, создавая удивительную атмосферу в кадре. Особая аура обволакивала все происходящее на экране. Изображение было живым, пульсирующим, в нем билось сердце, пульсировала кровь.

Он очень любил лицо актера, но не боялся его снимать и жестко, и резко, и в полусвете, когда этого требовала драматургия эпизода. И актеры не возражали, потому что понимали — на экране будет выражена их сущность.

Я счастлив, что мне довелось поработать с Георгием Ивановичем, он многому меня научил. Мы сделали с ним три картины. В «Отце Сергии» надо было психологически точно передать дыхание той эпохи — в цвете, колорите, движении камеры. Рерберг с этим справился блистательно.

«Звездопад» по Астафьеву, который практически весь снимался на натуре и в натурных интерьерах и в котором война была показана через ощущения юноши, почти мальчика, Георгий Иванович тоже снял превосходно — в полном соответствии с тем, что хотелось мне как режиссеру. В картине есть, можно сказать, хрестоматийные куски. В любой панораме ощущается поток времени, выраженный не просто в фотографическом, жестко-реалистическом воспроизведении той эпохи, а в поэтических образах. Да еще и в цвете. Вообще снимать войну в цвете, чтобы она при этом получилась не красивенькой, а жесткой, — задача не каждому по плечу.

Работал Георгий Иванович легко, но только если ему было интересно. Характер у него был несколько задиристый, непокладистый. Он был человек гордый, самолюбивый, вспыльчивый, иногда обидчивый, знал себе цену. О нем нельзя сказать, что он был художником, не ведающим что творит. Все прекрасно понимал, все точно оценивал и был абсолютно естествен в том, что делал. А вот вне съемочной площадки мог быть поразительно обаятельным, галантным, умел как никто ухаживать за женщинами, которые от него млели.

Лично у меня с ним серьезные споры не возникали, мы быстро сошлись, у нас было полное взаимопонимание, все шло нормально. А ведь самое прекрасное в жизни — когда люди ведут себя нормально. К сожалению, это такая редкость...

Владимир Хотиненко, *режиссер*

Я не возьму на себя смелость называться другом Рерберга, хотя знал его хорошо и некоторое время мы были довольно близки.

Причем я познакомился с ним значительно раньше, чем он со мной, — году в 73-м, когда еще учился в Архитектурном институте и думать не думал, что когда-то буду заниматься кино. В то время студенты были кинематографически образованными, знали кино даже лучше, чем знают его сейчас студенты ВГИКа. Мы часто специально ходили «на Рерберга», пересматривали его фильмы, обсуждали.

Я люблю в жизни такие обстоятельства, когда судьба сводит с людьми, о которых ты уже что-то знаешь, которых любишь. С Рербергом я познакомился лет через двадцать пять после того как впервые увидел его фильмы. Честно скажу, на встречу с ним шел с некоторой опаской, волновался. Для меня всегда трудно знакомиться с человеком-легендой, как будто внутренне переступаешь какую-то грань. Я вообще ценю те образы, которые сформировались в юности, и стараюсь не испытывать от соприкосновения с ними разочарований, только тогда жизнь кажется продолженной.

С Рербергом у нас контакт возник сразу, хотя к тому времени я уже наслышался историй о том, что у него крайне вздорный характер. Кстати, для талантливого человека это довольно частый замес — выдающаяся одаренность и тяжелый характер. Столкновение крайностей. Я и сам не подарок, и с теми, с кем отношения не складываются, работать ни за что не буду. Но с Рербергом мы сошлись, хотя у него была несколько академическая требовательность к разработке будущего фильма — ему нужно все заранее в деталях представить, а я человек другой формации, люблю свободу, что-то обязательно оставляю на импровизацию. Но это нам не мешало. Рерберг идеально отработал на «Дороге». Просто идеально.

Ходили слухи, что он как выпьет, может и работу бросить, но на моей картине такого в помине не было. Еще меня пугали, что Рерберг на площадке всех мучает, долго ставя свет. Но я ему сразу сказал: «Гоша, если мы будем возиться со светом, то просто не снимем картину». И он ни разу не затянул со светом. Правда, как часто бывает у операторов, если ему актер не нравился, хорошо снять его не мог. Но это мелочи, в главном с ним не было никаких проблем. Я не испытывал рядом с ним ни малейшего дискомфорта. На съемках Рерберг был золотым человеком. Бархатным, нежным, остроумным, легким.

Между прочим, у Георгия Ивановича ярко проявлялись режиссерские амбиции, в нем жил режиссер, он параллельно «снимал» в голове свое кино. Иногда оно совпадало с моим, на экране это видно, иногда оно расходилось с тем, что задумал я, и это тоже видно в изображении. Рерберг постоянно спорил по поводу того или иного эпизода. Одну сцену я даже забраковал, потому что он был не согласен с происходящим и сцена эта у него как оператора получилась на удивление плоской. Вообще, мне кажется, это его желание стать режиссером ему в работе все-таки немного мешало.

На «Дороге» у Георгия Ивановича было как никогда мало возможностей работать со светом, в постановке которого его отличал строгий и в то же время лирический академизм, мягкая цветная графичность изображения. Ему было скучно просто снимать, нужно было обязательно придумывать свое изображение. Мне как-то замечательный художник Саша Попов рассказал, как они с Георгием Ивановичем собирались делать картину и, разрабатывая проект, обсуждали, чем именно засеять поле, которое будут через несколько месяцев снимать, — гречихой или васильками, а может, несколькими разными сортами трав и цветов. Даже с ботаниками советовались.

«Дорога» же снималась в походных, полевых условиях, я и приглашал Рерберга, для того чтобы столкнуть его фантастическое живописное видение с реальными фактурами. У нас все было настоящим — правительственный вагон с толстенными стеклами, вокзал, вокзальные помещения. Казалось, Рербергу негде было взглядом за что-то зацепиться, чтобы самовыразиться. Но он, этот волшебник экрана, как ни странно, вдруг захотел больше плоти, больше сочности в изображении. В фактурах, вроде бы безликих, нашел что-то для себя интересное. Как это получалось? Не знаю. Какая-то интуиция, чувства, сверхчувства.

Кстати, как правило, операторы о своей работе никогда не рассказывают, все держат в себе — мол, да ничего мы такого не делаем, диафрагму ставим, фокус, вот и все. Классическое дуракаваляние. Так и Рерберг легко, словно шутя, в самых разных фактурах совершенно естественно сохранял свой неповторимый стиль. Его изображение никогда не спутать с изображением Княжинского или Юсова. С одного кадра видно — это Рерберг.

После «Дороги» Георгий Иванович агитировал меня снова снять что-нибудь вместе, но не было подходящего материала. Он несколько раз звонил. Мне было стыдно, но сделать я для него ничего не мог. Предложить было нечего. И никто другой ничего ему не предлагал. Исчезло то кинематографическое пространство, где он находил применение своему таланту. Это все равно как если бы человек всю жизнь дирижировал оркестром и вдруг у него осталась одна балалайка да и та с порванной струной. Он и на балалайке может виртуозно играть, но память об оркестре мучительна...

Рерберг занялся рекламой. Надо же было на что-то элементарно жить. Ну а потом и на рекламу его стали все реже приглашать. Брали кого попроще и подешевле.

Было видно, как время его душит. И самое печальное в том, что если раньше у него была возможность как-то проявить характер, то сейчас проявлять его стало и не с кем, и незачем, и это тоже как бы разъедало его, что ли. Он стал мягче. Но, может быть, ему нельзя было становиться мягче?

Он все больше пил. От тоски, наверное, от невозможности реализоваться. Надо было как-то его удержать... Это ведь не просто смерть. Наша жизнь — как книга, страницы которой последовательно перелистываются. А тут возникло чувство, что страницу безжалостно вырвали...

В последнее время он увлекался цветами. У него дома была настоящая оранжерея с самыми разными экзотическими растениями, ухаживал он за ними, как за детьми, всем их с гордостью показывал. Это было так трогательно — резкий, злой человек, матерщинник возится с цветами, как с детьми в яслях, совершенно при этом меняясь, становясь ласковым, нежным.

Его похоронили рядом с бабушкой, и история этой семьи словно замкнулась. Простите за высокопарность, но Рерберг был носителем культуры его предков, он жил в ее ауре, это сказывалось во всем, в том числе и в киноизображении. В конечном счете это и сгубило его, ему было трудно найти себя в современном кинематографе, который все больше тянется к дешевой попсе.

«Дорога»
(из киноальманаха
«Прибытие поезда»),
режиссер
В.Хотиненко

Вадим Юсов, *оператор*

Говорить об искусстве такого оператора, как Рерберг, — серьезное, ответственное дело. Прежде всего хочу сказать, что с Георгием Ивановичем я вместе не учился и не работал, но часто с ним встречался на «Мосфильме», в Доме кино, на семинарах в Болшево и Репино. Я к нему относился с большим уважением. Несмотря на то что он моложе меня, ощущал его как человека, близкого мне по духу, по жизненным взглядам.

Уже в первой картине «Первый учитель» Рерберг сразу заявил о себе как о значительном и ярком художнике со своим взглядом на операторское мастерство. А рекомендовал его на этот фильм я. Произошло это так: я провожал жену, которая летела на съемки фильма «Коротко лето в горах». Рейс задерживался, в аэропорту вместе с нами оказался второй оператор этого фильма Георгий Иванович Рерберг. Поскольку ожидание было долгим, мы пошли в ресторан и сидели там часов до четырех утра. И за этой застольной ночной беседой я увидел человека очень интересного, в творческом плане способного на многое. Сейчас трудно восстановить в памяти, о чем мы тогда говорили. Наверное, о нашей работе, о студийных проблемах, о фильмах. Помню общее ощущение от разговора — он был свободный, откровенный и доверительный. С этого дня мы стали поддерживать отношения.

Как-то Андрон Кончаловский обратился ко мне с просьбой: «Понимаю, ты занят, будешь работать с Андреем Тарковским, а я начинаю картину «Первый учитель», кого бы ты мне мог порекомендовать?» Я ответил: «Есть очень интересный человек, молодой оператор Георгий Рерберг. Думаю, ты не ошибешься, если возьмешь его».

Потом я пристально наблюдал за их работой, переживал, как сложится это содружество. Ведь кино — искусство коллективное, на съемках очень важен момент общности, единомыслия, адекватного авторскому замыслу понимания режиссером, оператором, художником своих задач.

На картине «Первый учитель» немалую роль сыграл художник Миша Ромадин, требовательный, оригинально мыслящий человек. Но несомненен вклад в картину и Георгия Рерберга. Для человека, «читающего» кинематографический язык, его работа — откровение. При этом нельзя сказать, что он из фильма в фильм придерживался какой-то одной стилистической направленности. Каждый раз решение исходило из видения данного материала.

О работе оператора человек со стороны может подумать: «Ну что тут особенного? Осветил и снял». Но оператор связан с созданием чего-то такого, что в реальности не существует. Можно создать световую ситуацию в кадре в рембрандтовском духе — положить глубокие тени, на первом плане выделить персонаж. А можно проявить самодостаточность самой среды и она станет немаловажным дополнением к драматургии эпизода, к портрету героев.

Световое решение в «Дворянском гнезде» стало откровением в нашем операторском мировоззрении. Рефлексный свет в солнечных сценах, пастельное световое решение в пасмурных и вечерних — во всем было очарование. Поразительный результат.

Хочу вспомнить только один эпизод из «Дворянского гнезда», когда героиня, которую играет Купченко, беседует со своей бабушкой. Свет, присутствующий в этой комнате, не просто служит освещением для фотографического воспроизведения происходящего, он создает ощущение достоверности. Стены затянуты зеленым сукном, висят какие-то миниатюры в старинных рамках, тронутые патиной времени. Оператор, высвечивая те или иные фактуры, приближает их к зрителю, дает возможность разглядеть.

В «Истории Аси Клячиной» в световом и композиционном решении совсем другой характер изображения. Конкретный, с точно выявленной фактурой, немножко перекликающийся с «Первым учителем», и не только потому что обе картины черно-белые, а по самому материалу, по простоте среды, которая все равно имеет свою эстетическую ценность.

Серьезный режиссер собирает вокруг себя людей, которые могут сделать то, что он задумал. Андрей Тарковский, с какими бы операторами ни снимал, всегда достигал нужного ему изобразительного результата. В этом отношении Георгию Ивановичу повезло, он опять попал к режиссеру, который ставил перед оператором и художником интересные задачи. В «Зеркале» и сам драматургический материал силен, и Рерберг как мастер значителен и совершенен в своей работе. Здесь нет стремления к изыску, утонченности и чистому зрительному эффекту, которое присутствует в «Дворянском гнезде». В «Зеркале» все гораздо глубже, я бы сказал, продуманнее.

В своих суждениях Георгий Иванович всегда был категоричен, резок. Какие-то его высказывания для меня были неуютны. Не буду их цитировать, скажу только, что они были не по моему адресу, а по адресу мастеров, наших предшественников, наших учителей. Но мне кажется, что это чисто бравадная, мимолетная реакция отторжения. Действительно, не мог такой человек, как он, так думать. Рерберг на самом деле был интеллигентный, душевный, деликатный человек, просто все это скрывалось за его защитной ершистостью и колкостью. Помню, как я пригласил Георгия Ивановича на встречу со своими студентами. Общаясь с ребятами, он был интересен, открыт, доступен.

Последняя встреча у меня с ним была в Доме кино, в ресторане. Собралось человек двадцать. Под конец застолья Георгий Иванович снял свой дорогой галстук и сказал: «Я дарю его вам!» Так этот галстук до сих пор и висит в нашей Гильдии...

Материал подготовила Тамара Сергеева

СЕРГЕЙ ФОМИН

Парадокс о Диброве, или Ох, счастливчик!

Дмитрий Дибров, ведущий программы «О, счастливчик!», НТВ

Фото М.Зильбера

...Телевидение — это особая, небиологическая форма жизни.

Дмитрий Дибров

Теперь уже окончательно ясно, что этого человека можно, как десантника, выбросить в любой точке телевизионного пространства и, если он продержится там хоть какое-то время, его рейтинг неумолимо поползет вверх.

Правда, первые телевизионные опыты Дмитрия Диброва в качестве корреспондента «Взгляда» затерялись в зрительской памяти. Обратил же он на себя внимание несколько позднее, в программах «Авторского телевидения». В конце 80-х иначе было нельзя — попав на телеэкран, можно было оказаться и некомпетентным, и безвкусным, и неприличным, но остаться незамеченным было совершенно непростительно. Работал он тогда с Андреем Столяровым, и их «Монтаж» пародировал почти все существовавшие телевизионные штампы, причем так, что придуманная реальность выглядела достовернее настоящей. Впрочем, в конце 80-х годов вся наша жизнь была столь же двойственной — по форме еще общесоветской, а по содержанию такой, какой каждый представлял ее себе сам.

В начале же 90-х, когда эфир в выходные дни на Четвертом канале принадлежал еще ATV, Дибров, став «сквозным» ведущим, сразу потряс общественность своей пресловутой харизмой. Впрочем, таковой за отсутствием чего-либо более существенного потрясали тогда многие. Харизма же Диброва размахивала руками шире границ телеэкрана, гипнотизировала галстуками и пиджаками немыслимых расцветок и таким количеством цитат, что кому-нибудь другому, не такому харизматичному, их хватило бы не на год работы. Оказаться рядом с ним в эфире было тогда уделом мужественных, но они находились каждый уикэнд. Между прочим, достойным оппонетом Диброву стал не кто иной, как Андрей Битов, исключительная естественная вдумчивость которого была не менее

выразительной, чем придуманная манера ведущего, находившаяся почти на грани мультипликационности.

У Дени Дидро в «Парадоксе об актере» есть одно замечательное соображение — исполнитель всегда представляет себе некий идеал своего персонажа, которому и стремится подражать. Так же и Дибров всякий раз идеализирует своего собеседника. Он делал это и тогда, когда ему приходилось по пять раз в неделю оживлять, казалось бы, совершенно мертвое дело — ежедневный эфир НТВ в «Старом телевизоре». В распоряжении канала для этого было не так уж много сил и средств — все тот же «Вечный зов» да «Противостояние», показ которых удавалось растягивать на целый месяц. Впрочем, повод для приглашения гостя в студию мог прийти в голову только одному Диброву. Именно он, например, догадался во время переповтора «Д'Артаньяна и трех мушкетеров» показать народу постановщика фехтовальных сцен Владимира Балона. И благодаря именно ему предстал в новом амплуа комического телевизионного рассказчика Лев Дуров.

Предстать в компании Диброва стало престижно, хотя Станислав Рассадин в своих заметках на страницах «Новой газеты» и назвал Диброва в числе неизменно «всплываемых» деятелей нашего ТВ.

Иногда кажется, что вместо обычных мозгов у нашего героя располагается в голове какой-то бесконечный кроссворд, и поэтому все у него в эфире и осуществляется с каким-то неожиданным сдвигом, как, впрочем, и на всем нашем телевидении.

Иным мы увидели Диброва уже совсем недавно, когда он перестал вести себя так, будто бы сам себя пародировал, и от его речевой чрезмерности остался только союз «и», употребляемый по-прежнему часто.

Сначала он изменил свой визуальный облик в первой «Антропологии», выходящей в эфир в то самое время, когда, согласно народному поверью, работают только колдуны. Затем он умерил и вербальные проявления «далековатых сближений», которые еще Михаил Васильевич Ломоносов считал неотъемлемой принадлежностью оды, то есть произведения «высокого штиля», призванного восславить предмет, избранный автором ее.

Ну разве что можно еще пронаблюдать, как засмущается Борис Гребенщиков, услышав, что он ни больше ни меньше как гений эпохи. Подтекст тут, впрочем, предполагается такой: «Гений-то вы, Борис Борисович, конечно, гений, только есть и другие, и кое-кто из них тут неподалеку, можно сказать, в одной студии рядом с вами...»

В середине мая этого года канал ТВЦ, возрождая молодежное ночное вещание, повторил многосерийный документальный фильм о том, как Дмитрий Александрович, прибыв из своего ростовского далека завоевывать столицу, обосновался в ее окрестностях, сотрудничал в районной многотиражке и выбирался в Первопрестольную мерзлыми февральскими вечерами для игры на банджо. Чтобы повтор не оказался столь вопиюще беспардонным, прокомментировать автожизнеописание великого человека поручили на этот раз лицу симметричной судьбы господину Кушанашвили, прибывшему сюда же с той же целью, но из более отдаленных закавказских краев и снискавшему за весь свой многолетний публичный телепозор прозвище-инициал ОК. Сей ОК констатировал, что если спроецировать сделанное им и Дмитрием Александровичем на шкалу популярности в области мировой поп-музыки, то первый окажется «Дэвидом Боуи», второй же «Ириной Аллегровой». Комментарии, как говорится, излишни.

«Антропология» выходит несколько раз в неделю, и гениев особо не напасешься. Поэтому Диброву и приходится гениев создавать. В последнее время в этом качестве выступают преимущественно представители интеллектуального джаз-рока, иные композиции которых, особенно если параллельно на другом канале не идет какой-нибудь киношедевр, и в самом деле берут за живое тех, кому не спится в ночь глухую. Не так давно симпатичные ребята в бурнусах, игравшие на каких-то ветхозаветных кимвалах и потрясавшие столь же архаическими бубнами, а также восточные танцовщицы смогли все же разубедить меня, что танец живота — одна из величайших туристических пошлостей на этом свете.

Если «Антропологию» можно причислить к вымирающей ныне породе авторских программ, то новейшее увлечение Диброва на канале НТВ — викторина «О, счастливчик!» — уже в полной мере явление технологического телевидения, в котором ведущему со всем его артистическим и интеллектуальным потенциалом отводится лишь служебная функция. «О, счастливчик!», как выяснилось, скопирован с импортного образца. С тем только отличием, что в американской программе победитель получает один миллион долларов, а наши интеллектуальные усилия оцениваются, согласно курсу Центробанка, почти в тридцать раз дешевле (вероятно, из-за того, что интеллектуальный продукт у нас переполняет рынок). Правда, наш «Счастливчик» имеет высокий рейтинг.

Этот уже порядком уцененный не по воле его производителя продукт и ведет теперь Дибров в пространстве эфира. И если вначале он еще потрясал воображение зрителя своими словесными конструкциями, в том числе и неведомым, наверное, даже самому Егору Гайдару таким «термином», как «монетарные бумажки», то позже стало очевидно, что все труднее удержаться от подражания отчаянно популярному стилю ведущего «Поля чудес». Например, чтобы не говорить сразу и прямо, правильно или нет игрок ответил на вопрос, а как можно дольше интриговать аудиторию, Дибров из выпуска в выпуск тянет паузу все одним и тем же: «А вот если бы вы сказали, что самым распространенным деревом в России является лиственница, вы получили бы...»

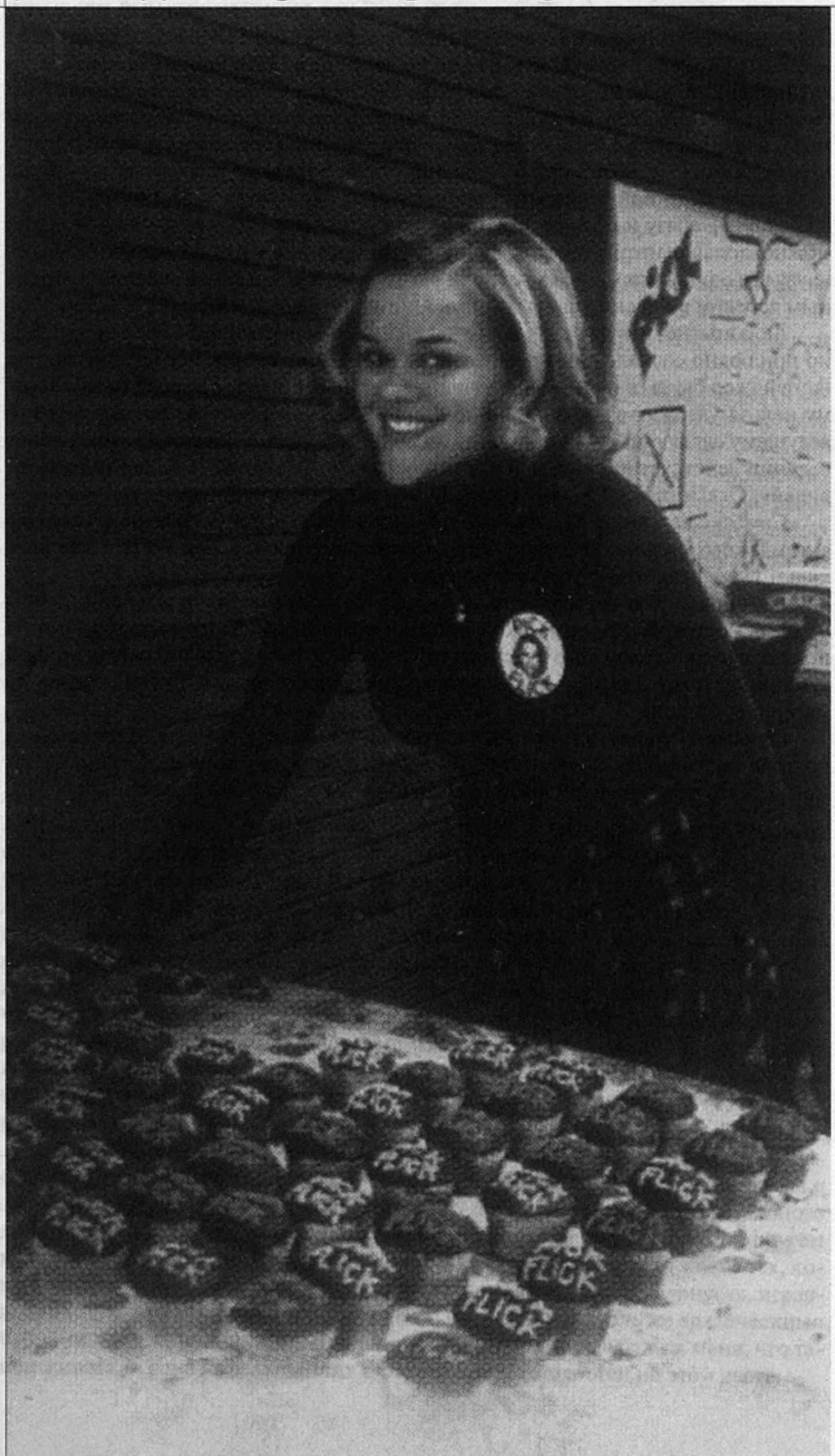
Любопытно, что в параллельно идущей «Антропологии» Дибров не так давно прилюдно сознался, что не знает, кто такой лорд Генри, после того как ему на пейджер было прислано восхищенное сравнение с этим персонажем. Посему нельзя удержаться, чтобы, по примеру «Счастливчика», не предложить его ведущему следующий набор ответов на вопрос: «В каком англоязычном произведении действует означенный выше герой?»: A. «Макбет», B. «Собака Баскервилей», C. «Портрет Дориана Грея», D. «Криминальное чтиво».

Само же название «О, счастливчик!» тоже было позаимствовано из старого английского фильма, который, попав в советский прокат, неминуемо оказался культовым среди отечественной молодежи.

Нет, право, что-то, вероятно, намертво запало тогда в душу и нашему герою из этой жестокой и иронической истории коммивояжера, отправившегося на поиски своего несложного счастья в той, впрочем, столь далекой от нас и такой туманной стране, где даже руль у автомобилей расположен с другой, нежели на материке, стороны.

Однажды, упомянув, что нынче годовщина смерти Федерико Феллини и показав фрагмент из «Амаркорда», Дмитрий Дибров, грустно глядя в камеру, заметил: «Это история души южного мальчика, вы ж меня понимаете...»

РАЗБОРЫ



«Выборы», режиссер Александр Пэйн

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

Дело молодое

Недавно американский критик Роджер Эберт пошутил: «Было время, когда подростки ходили в кино посмотреть на взрослых, занимающихся любовью. Похоже, что теперь взрослые ходят в кино посмотреть на занимающихся любовью тинэйджеров». Действительно, кино о подростках снова вошло в моду.

Вероятно, все началось с феноменального успеха двух молодежных ужастиков, снятых по сценарию Кевина Уильямсона. «Крик» и «Я знаю, что вы сделали прошлым летом» не только взяли кассу, но и убедили продюсеров в том, что подростки больше всего хотят смотреть кино про своих сверстников. А поскольку именно не обремененные семьей и работой студенты и школьники составляют большинство посетителей кинотеатров, то ставка была сделана именно на фильмы, героям которых еще не исполнилось двадцать.

Идея эта оказалась и плодотворной, и перспективной. Ведь помимо финансовой привлекательности «на выходе» (большие сборы) подобные фильмы обладают не меньшей финансовой привлекательностью «на входе»: молодые звезды еще не настолько звезды, чтобы просить миллионные гонорары. Золотым дном оказались подростковые телесериалы типа известных в России «Беверли Хиллз 90210» или «Элен и ребята»: играющие в них актеры рвутся, выпрыгнув на киноэкран, повысить свой статус и потому не претендуют на очень уж большие деньги. А вместе с тем миллионы тинэйджеров знают их и пойдут в кино только для того, чтобы еще раз увидеть своих любимцев. Кортни Кокс пришла в «Крик» из «Друзей», Нив Кэмпбел — из «Банды пяти». Оттуда же пришла в «Я знаю, что вы сделали...» Дженнифер Лав Хьюит. Сара Мишель Геллар («Баффи — истребительница вампиров») во многом обеспечила успех «Жестоких намерений», а Джеймс ван дер Бик («Ручей Доусона») — «Университетского блюза». Но, кроме того, эти молодые актеры перспективны: предыдущее поколение, окрещенное критикой «поколением Х», постепенно вырастает, и уже сейчас Джонни Депп, Вайнона Райдер или Леонардо Ди Каприо уже не смогут играть юных героев. Голливуд охоч до молодой крови — и потому должен подготовить замену. Несколько десятков крупных молодежных проектов — то, что надо, чтобы обкатать возможных завтрашних звезд. Несколько имен можно назвать уже сейчас: это много снимающаяся Нив Кэмпбел («Колдовство», «Дикие штучки», «Крик») или Риз Уизерспун, дебютировавшая в тарантинообразной картине «Шоссе», а потом снимавшаяся в нескольких «фильмах о подростках» — «Выборы» (в нашем прокате — «Выскочка»), «Жестокие намерения», «Плезантвиль».

Успех «Крика», наложившись на успех еще одного подросткового фильма — «Ромео и Джульетта», — подсказал беспроигрышный ход: осовремененная классика. Критики будут довольны, родители будут считать, что их дети прикоснулись к высокому, а дети будут смотреть кино про свои проблемы: пубертатный секс, борьба за популярность в классе и т.п.. Следуя этому рецепту, «Она такая» перетолковывает миф о Пигмалионе и Галатее, а «Жестокие намерения»

(русское название в видеоверсии — «Жестокие игры») — пожалуй, лучший на настоящий момент фильм этого направления — осовременивают «Опасные связи» Шодерло де Лакло.

Вместо французских аристократов XVIII века — богатые тинэйджеры с Манхэттена. Вальмон помещает в Интернет фотографию опозоренной им девушки, де Мертей нюхает кокаин, спрятанный в нательном крестике новорусского размера, форварда местной футбольной команды шантажируют его гомосексуальностью, которую он скрывает, а Аннетт Харгроув — простодушная жертва интриг Вальмона и де Мертей — публикует в журнале статью о том, что надо хранить девственность до настоящей любви. Молодые, богатые, полные презрения к обычным людям герои действительно выглядят реинкарнацией французской аристократии двухвековой давности.

Роджер Камбл отталкивается от Шодерло де Лакло; запомнившийся своим дебютным фильмом «Тусовщики» Даг Лиман ориентируется на куда более близкий к нашему времени образец: в его фильме «Go!» (русское название — «Экстази») многие критики усмотрели отсылки к «Криминальному чтиву» Квентина Тарантино. В данном случае прокатчиков можно понять: название «Go!» действительно трудно перевести на русский — слишком много смыслов в этом коротком слове. Да и название «Экстази» подходит этой картине: самыми благодарными его зрителями станут как раз поклонники той субкультуры техно, которая возникла десять лет назад не без помощи этого наркотика.

В России рэйвы долгое время считались делом элитарным, едва ли не эзотерическим, тогда как на Западе их посетителями с самого начала были простые ребята из рабочих кварталов. Такие, как продавщица из супермаркета Рона, оказавшаяся в самом центре сложной интриги с ночными дискотеками, бандитами, фэбээровцами и — разумеется — двадцатью таблетками МДМА. Подобно тому как это было в «Криминальном чтиве», единый сюжет разбит в «Экстази» на несколько новелл с разными героями, гибнущими в одной истории и оказывающимися живыми в другой. Критики с увлечением находили множество перекличек с фильмом Тарантино: тут и симпатичные драг-диллеры, и несмертельная передозировка, и даже персонажи с одним и тем же экзотическим именем Зак. Но разница в том, что у Тарантино действовали взрослые серьезные люди, можно сказать, профессионалы, а у Лимана — подростки. Поэтому и сюжет оказался попроще, без особых наворотов, флэшбэков и т.п. Да и на смену эклектичному, наполненному цитатами и реминисценциями стилю Тарантино приходит усредненный стиль середины 90-х, адаптированный для подростков — сверстников героев.

«Крик», режиссер Уэс Крейвен

Подобно тому как Диг Лиман адаптировал сложную конструкцию «Криминального чтива» к сознанию подростков, Кевин Уильямсон до предела сумел упростить сюжет об инопланетянах — похитителях тел. Эту тему обычно связывают с классическим, 1956 года, фильмом Дона Сигела «Вторжение похитителей тел», хотя еще за пять лет до него история о монстре, мимикрирующем под своих жертв, была рассказана в картине «Тварь из другого мира», снятой Кристианом Ниби при активном участии знаменитого Хоуарда Хоукса. Оба фильма в аллегорической форме размышляли о предательстве, паранойе и шпиономании — недаром они появились в эпоху маккартизма. В «Факультете» Роберта

Родригеса по сценарию Уильмсона действие перенесено в современный колледж. На этот раз перед нами не притча, а незамысловатый подростковый ужастик, единственным отличием которого от десятков фильмов о «вторжении», является только то, что больше всего на свете «превращенные» боятся... некоего порошка, сильно похожего на кокаин, но называемого результатом переработки кофеина в домашней лаборатории.

Подобное «целомудрие» не только не украшает картину, но служит еще одним свидетельством того, что Родригес растерял свое молодое хулиганство. Куда лучшее представление о по-настоящему отвязном молодежном фильме дает «Рука-убийца» Родмана Флендера — один из самых циничных фильмов, снятых Большим Голливудом за последние десять лет.

Каждый Хэллоуин злая сила вселяется в руку самого ленивого человека в мире и в полночь забирает его душу в ад. На этот раз она выбрала Энтона, проводящего время перед телевизором с плейером и сделанным из ингалятора кальяном с травкой. Его рука начинает жить своей жизнью и довольно существенно сокращает население небольшого городка.

Все это могло бы оказаться просто кровавым фильмом ужасов (фонтаны крови, пила, отрезающая голову, Энтон, отсекающий самому себе руку кухонным тесаком и т.п.), но благодаря саркастической подаче и развеселой интонации оказывается черной комедией. Двое друзей Энтона, убитые его злой рукой, оживают минут через пятнадцать, выбираются из-под земли и весь фильм так и ходят — один с пивной бутылкой, торчащей из черепа, другой — неся в руках свою голову (потом с помощью вилки ее приставят на место... тоже веселая сцена).

«Рука-убийца» балансирует между «Битлджюсом» Тима Бёртона и «Злой мертвечиной» Сэма Рэйми. Если добавить к этому, что весь фильм герои отпускают сальные шуточки и курят травку из самых чудовищных приспособлений (одно из них — металлический кальян «на троих» — они даже забирают с собой на тот свет), то станет ясно, что полку кинематографических сподвижников Бивиса и Баттхеда прибыло.

Как водится в современных ужастиках, в «Руке-убийце» несколько финалов, последовательно пародирующих известные фильмы («Призрак», «Я знаю, что вы сделали прошлым летом» и другие). Один из них кончается словами: «Как всегда, марихуана помогла нам скрасить скучный денек».

Такие фильмы хороши, когда они существуют в качестве маргинальных: всенародная популярность была бы воспринята как свидетельство дурного вкуса и упадка морали. И потому низкие кассовые сборы — всего четыре с небольшим миллиона — не могут не радовать. Значит, в Америке не все такие, как Энтон. Остается, впрочем, пожалеть, что никто не догадался выпустить в России «Руку-убийцу» большим экраном. Я предполагаю, что вышел бы хит покруче «Факультета», но теперь уже не проверишь.

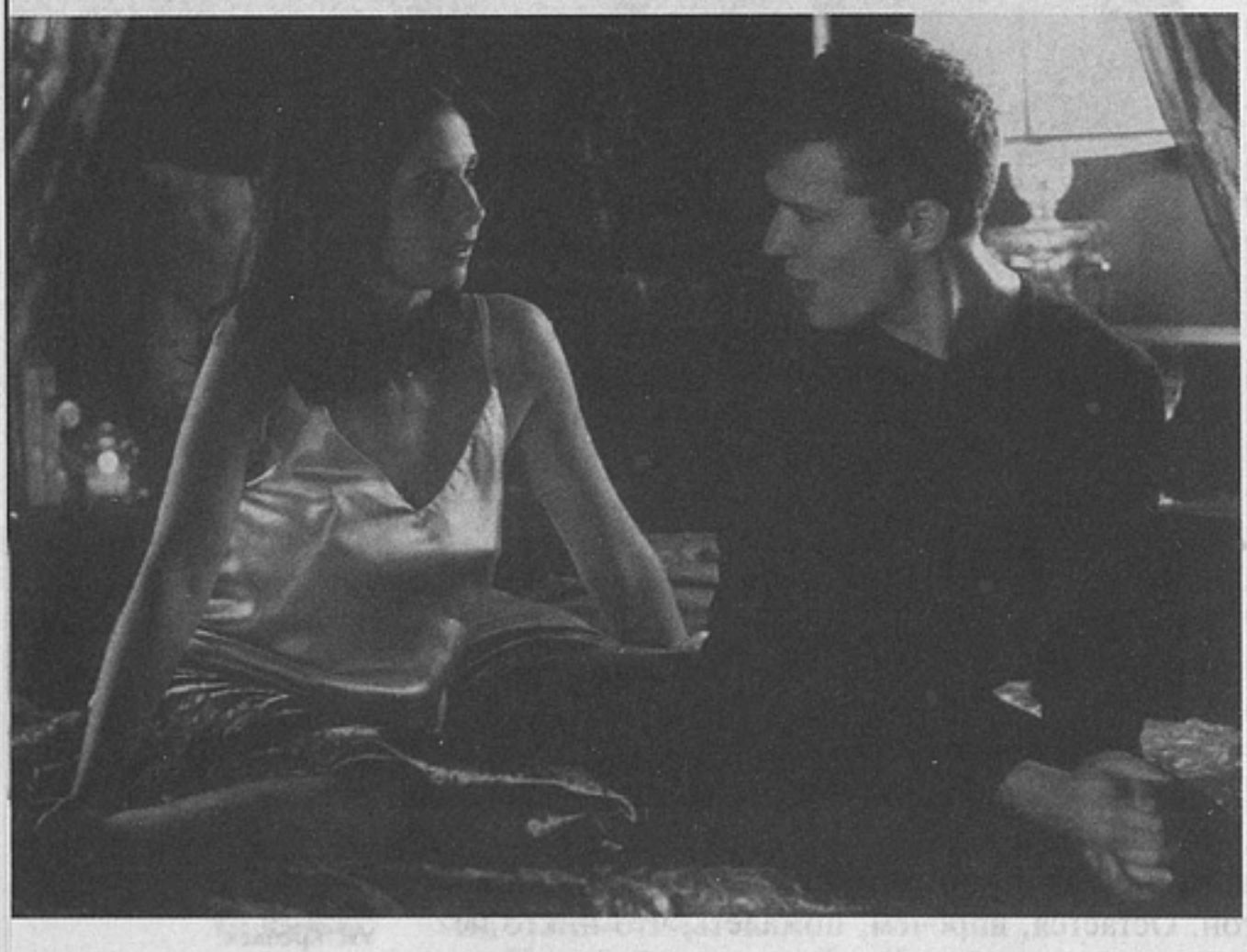
«Крик-3», режиссер Уэс Крейвен

В «Факультете» Родригес поместил сюжет 50-х в 90-е. Герои «Плезантвиля» Гэри Росса брат и сестра Дэвид и Дженнифер сами попадают из 90-х годов в 50-е, но не просто в 50-е, а в черно-белый телесериал «Плезантвиль». Сами они тоже становятся «черно-белыми», но по мере того как благодаря им в стерильный мир сериала привносятся элементы «реальной жизни» (прежде всего — секс и современное искусство), Плезантвиль становится цветным. Интересно интерпретировать «Плезантвиль» как аллегорию о наступлении 60-х, как антирасист-

скую сатиру (обретшие свой собственный цвет люди становятся «цветными» и изгоняются из общества), в конце концов — как притчу о внутреннем перерождении, необходимом каждому из нас. В этом смысле любопытно, что Дэвид и Дженнифер перестают быть «черно-белыми», после того как совершают нечто значимое в их собственном мире. Для Дэвида это драка, а для Дженнифер — чтение книги. Интересно отметить, что кульминационная сцена фильма может быть воспринята как пародия на штампы «старого» кино для подростков: Дженнифер объясняет своей матери, что такое секс («Понимаешь, иногда люди любят друг друга так сильно, что...») и как надо мастурбировать («Вообще-то можно обойтись и без папы»). В традиционном фильме, разумеется, мать все объясняет дочери.

Как известно, шутки на тему мастурбации в последнее время вошли в моду. Не случайно один из самых «неприличных» — и вместе с тем самых удачных — молодежных фильмов последних лет «Американский пирог» едва ли не открывается сценой, когда герой-подросток мастурбирует, прикрыв (видимо, от цензоров) свой член носком. Да и самим названием «Американский пирог» обязан той же тематике: одному из героев сказали, что на ощупь женский орган похож на яблочный пирог, и он решил проверить. В самый напряженный момент появился его отец.

Все это заставляет вспомнить вульгарные комедии 80-х типа «Горячей жевательной резинки», но с поправкой на современную раскрепощенность голливудских нравов. Или Бивиса и Баттхеда, которым никак не дают телки, только с тем отличием, что на экране не уродцы, как эта телевизионная парочка, а молодежные звезды — Крис Кляйн («Выборы»), Тара Рейд («Жестокие намерения»), Мина Сувари («Красота по-американски»), Наташа Лионе («Трущобы Беверли Хиллз») и еще полдюжины менее известных, но таких же молодых и свежих. Вот и пирог готов.



«Жестокие намерения», режиссер Роджер Камбл

Пирог этот не такой неаппетитный, каким кажется в пересказе. Магистральная идея была проста: сценарист и режиссер скрестили непристойный фарс с лирическим исповедальным фильмом и, вероятно, воспоминаниями собственной, уже довольно далекой, юности. И зритель, насмеявшись к середине картины вдоволь, неожиданно вспоминает, что такое на самом деле быть подростком. Понимаешь, что все эти девочки, которые хотят, чтобы им обязательно сказали «я тебя люблю», и мальчики, мечтающие о сексе и безумно боящиеся его, — все они ждут, что за порогом их школы начнется Настоящая Жизнь, в которой они уже не будут так беспомощны перед собственным половым инстинктом.

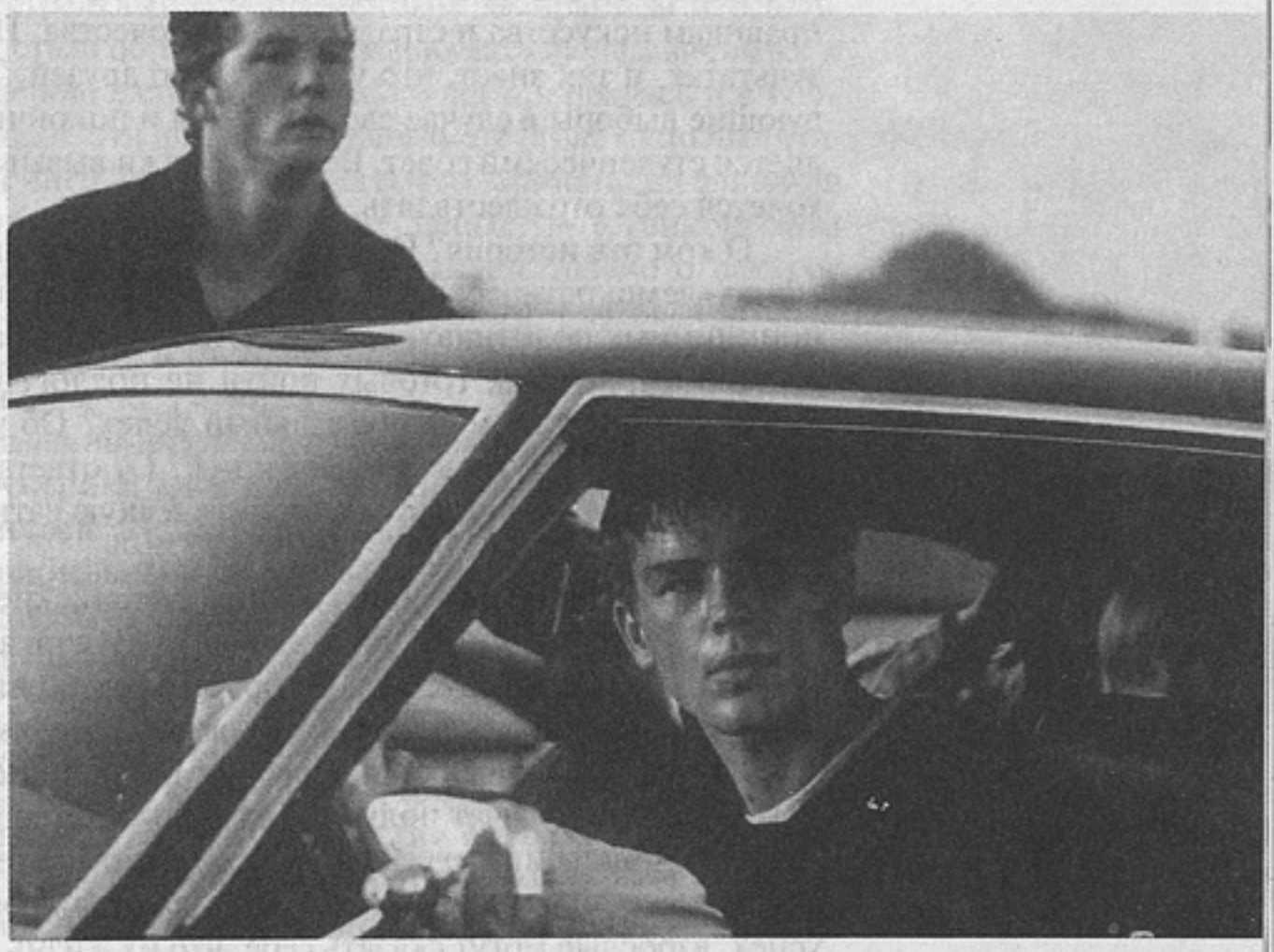
Та жизнь, которая только начнется, будет взрослой жизнью. Она еще впереди, и, возможно, поэтому в фильме почти нет взрослых: всего двое. Отец любителя пирогов, принесший ему после того конфуза журнал «Хастлер» и решивший поговорить «по душам», и мать самого сексуально продвинутого мальчика из класса, в конце концов лишившая невинности одного из героев. Присмотревшись к ним, видишь, что они сделаны из того же теста, что и их дети. Папа до сих пор не может нормально говорить о сексе: «Понимаешь, мастурбация —

это ничего страшного. Это будто играешь в теннис о стенку. Но тебе нужен партнер, сынок». А мама все еще считает, что самое крутое — это напиваться и трахать все, что движется. Они очень естественно смотрелись бы в «Счастье» Тодда Солондза или в «Красоте по-американски» Сэма Мендеса (заметим, что и в том и в другом фильме тоже полным-полно непристойностей). Мечтающие о взрослой жизни герои перестают вызывать смех и вызывают только сострадание. К концу картины — как и положено в комедии, счастливому — понимаешь, что у них не много шансов избежать незавидной судьбы своих родителей.

«Американский пирог» покидает незавидную компанию «Остина Пауэрса», попадая в общество куда более интеллектуальных фильмов. Это заставляет предположить, что нынешняя мода на подростковые комедии связана не только с растущей долей школьников и студентов среди кинозрителей, но и с тем, что те, чья юность выпала на неоконсервативные 80-е, пытаются оглянуться на свое детские годы, то ли чтобы найти там корни своих сексуальных фрустраций, то ли в поисках утраченной американской красоты. Но то и дело вместо нее они видят тот самый американский пирог с дыркой посередине.

Одной из главных особенностей современных подростковых фильмов неожиданно оказывается ретроспективный взгляд. Естественно и появление фильма Кэт Ши «Ярость: Кэрри-2», сиквела одной из самых известных картин этого жанра — «Кэрри» Брайана Де Пальмы. Впрочем, это скорее римейк, чем сиквел. Опять, как и в первоисточнике, наделенная паранормальными способностями девочка (на этот раз ее зовут Рейчел) оказывается гадким утенком среди скотного двора американской школы, она доверчиво раскрывается навстречу одноклассникам, и опять они обманывают ее, выставляя на посмешище. Завершается все кровавым побоищем и пожаром.

Любая нескладная девочка и любой слабосильный очкарик поставят фильму с таким сюжетом пять баллов даже через десять лет после окончания школы — потому что тоже мечтали убивать силой взгляда. Тем более если в картине играют неплохие молодые актеры, а спецэффекты использованы в меру и со вкусом. Проблема, однако, в том, что два фильма с одним и тем же сюжетом — это перебор. Тем более что в «Ярость» вставлены фрагменты из картины Де Пальмы (учительница Рейчел была одноклассницей Кэрри), которая спустя двадцать с лишним лет выглядит почти шедевром. За начальный эпизод «Кэрри», когда девочка в школьном душе вдруг видит, как у нее по ногам течет кровь (у героини начались первые месячные), можно смело отдать весь — в общем-то, неплохой — фильм Кэт Ши. Видимо, так же решили и американские зрители: по результатам национального проката «Ярость» набрала всего 17,7 миллиона долларов, даже не окупив свой бюджет в 21 миллион.



«Факультет», режиссер Роберт Родригес

Как ни странно, среди волны молодежных ретрофильмов появилась и картина, которую можно воспринять как ностальгическую по отношению не столько к американскому кино, сколько к российскому прошлому. Речь идет об «Октябрьском небе» Джо Джонсона.

Октябрь 1957 года, шахтерский поселок Коалвуд, живущий только за счет

шахты, которую вот-вот закроют из-за нерентабельности. И четверо подростков, вдохновленных запуском советского спутника («Ну и что, что они полетели в космос? Зато у нас есть рок-н-ролл!») и решивших построить ракету. После многих неудач они наконец добиваются успеха — и их полуметровая ракета приносит им специальные стипендии, позволяющие поступить в колледж и покинуть Коалвуд.

Этот фильм выглядит довольно неожиданным для Джо Джонсона, прославившегося такими хитами, как «Джуманджи» и «Дорогая, я уменьшил детей». Надо верить в мечту, и все тебе помогут. Плохих людей нет, просто люди разные, но если они объединятся, то смогут понять друг друга. Мир «Октябрьского неба» подозрительно похож на стерильный мир «Плезантвиля», так что, говоря о нем, невольно сбиваешься на пародийный тон. Но тем не менее «Октябрьское небо» едва ли не единственный из всех фильмов о подростках, представляющий своих героев интересующимися чем-то еще кроме стремления к социальному или сексуальному успеху. Именно когда смотришь «Октябрьское небо», понимаешь, чего так не хватает другим подростковым фильмам — ощущения реальной жизни. Казалось, все табу пали и кино смело показывает подростковый секс, не боится проблемы наркотиков, не бежит сатиры и социального анализа. Но все равно: глянцевый и сверкающий мир «Go!», «Факультета» или «Жестоких намерений» не так уж сильно отличается от черно-белого мира старого пятидесятнического сериала. Он другой, но такой же ненастоящий.

Попытка показать настоящий мир предпринята в одной из лучших картин прошлого года — «Выборах» Александра Пейна . Выборы — школьные, главные конкуренты — активистка Трейси Флик (за эту роль Риз Уизерспун была номинирована на «Золотой глобус»), спортсмен Пол и его сестра-лесбиянка Тэмми, приревновавшая брата к своей подруге.

Повествование ведется от лица то одного, то другого персонажа, и это обеспечивает ему объем и неоднозначность. Трейси проводит кампанию по всем правилам искусства и страдает от одиночества, Пол, не особо беспокоясь о результатах, и так знает, что у него много друзей, Тэмми обещает отменить следующие выборы в случае своей победы и покончить с тем фарсом, которым является студенческий совет. Все персонажи вызывают сочувствие, но ни с кем не хочется себя отождествлять.

О ком эта история? О политических радикалах, которых никогда не допустят до «демократических» выборов, потому что они сами не хотят этого? О беспринципных политиках, беспросветно лгущих ради своей победы? О борцах с беспринципностью, готовых пойти на подлог? Об активистке, расплачивающейся одиночеством за социальный успех? Об учителе-неудачнике, мстящем ученице за то, что он вожделеет к ней? От ответа на эти вопросы зависит, воспримем ли мы этот фильм как политическую сатиру, школьный фильм или бытовую драму.

Оригинальное название картины российские прокатчики сменили на «Выскочку». Вероятно, зря. Ведь на поверку саркастичная комедия Александра Пейна оказывается грустной историей о демократии, фальши и лжи — темах более чем актуальных для любых выборов. Не только школьных.

Шутка Роджера Эберта перестает быть шуткой. Подобно педофилу, современный зритель хочет получить от фильма о подростках ощущение свежести и чистоты, присвоив его себе в вуайеристском акте кинопросмотра. У тинэйджеров всегда есть надежда. Видя, как высоко подростки ценят секс и социальный успех, взрослые могут сказать себе, что их жизнь прожита не зря. Они достигли того, чего хотели в шестнадцать лет. Или — почти достигли.

Заплатить за это пришлось совсем немногим — надеждой. Ведь взрослые тем и отличаются от подростков, что давно уже потеряли веру в существование того порога, за которым и начинается Настоящая Жизнь.

ДМИТРИЙ КОММ

Fant-Asia

1

Гонконгское кино завоевывало западного зрителя в три этапа. Первая волна пришла в начале 70-х. Ее составили фильмы о кунфу — шаолиньские боевики, дорогу которым проложил успех Брюса Ли. Они нещадно эксплуатировали национальную экзотику, их главным и часто единственным достоинством был детальный показ боевых стилей. Эти фильмы игнорировали серьезные кинематографисты, зато обожали те, кто изучал кунфу, а также фанаты трэша, по сей день изощряющиеся в составлении десятки самых идиотских реплик в шаолиньских боевиках.

Вторая волна накатила в конце 80-х и состояла из гангстерских фильмов. Для их авторов, таких как Джон Ву и Ринго Лам, «национальная самобытность» была скорее проклятием, чем благословением. Ориентируясь на французские полары, американские гангстерские саги и японские якудза-фильмы, они стремились преодолеть провинциальность гонконгского кино и исповедовали гипертрофированный урбанизм, рисуя Гонконг почти футуристическим мегаполисом, чьи переполненные улицы, автострады и небоскребы с зеркальными стенами навевали воспоминания о декорациях «Бегущего по лезвию бритвы». С легкой руки Тарантино и К° романтика кровавого побоища в городских джунглях, с рапидными перестрелками и непременным замиранием персонажей в хрестоматийных позах, стала образцом для американских независимых и молодых европейских режиссеров, а спустя несколько лет пробралась и в Голливуд. В самом Гонконге, однако, эти фильмы вызывали не столь однозначную реакцию. «Полный контакт» Ринго Лама — один из самых знаменитых фильмов этого направления, имеющий культовый статус на Западе, — в гонконгском прокате провалился. «Молодые кинематографисты думают только о ракурсе съемки и монтаже. Они совсем разучились ставить поединки, — сетовал ветеран кинематографа боевых искусств Лау Кар-люнг. — Им больше нравится снимать, как Чоу Юнь-Фа валяется на полу с тремя сотнями пуль в теле».

И лишь несколько лет назад наметилось то, что можно охарактеризовать как третью волну. Европа и Америка узнали о существовании фантастического кино Гонконга. Обнаружилось, что именно фантастику гонконгские продюсеры считали наиболее прибыльным жанром. Достаточно сказать, что самым кассовым фильмом студии Цуй Харка Film Workshop за все время ее существования стал не «Убийца» Джона Ву, а фэнтези Чинг Сю-тунга «Меченосец-2» (1991).

Вроде бы парадоксально, что жанр, который был так популярен в Азии, до Европы добрался последним. Причем «добрался» — это, пожалуй, сильно сказано. Широкой публике гонконгские фантастические фильмы по-прежнему неизвестны. Зато их приемы и эстетику активно берет на вооружение западная поп-культура — от голливудских блокбастеров «Мумия» и «Матрица» до видеоклипов с Милен Фармер.

Объяснение кроется в том различии положений, которые фантастика занимает в жанровой иерархии Европы и Азии. На Западе фантастическое кино — тинэйджерский жанр со всеми вытекающими отсюда ограничениями, в то время как в Азии подобные фильмы снимаются преимущественно для взрослой аудитории. Если в Голливуде наибольшей популярностью пользуется жанр фантастического боевика, то кинематографисты Гонконга уделяют основное внимание фэнтези и фильмам ужасов. Китайская мифология, совершенно неизвестная западному обывателю, помноженная на отнюдь не сказочные, натуралистические сцены насилия и — нередко — откровенные эротические эпизоды,

делает содержание этих фильмов неприемлемым для восприятия зрителей, воспитанных на голливудском мейнстриме и при слове «фэнтези» в лучшем случае вспоминающих «Конана-варвара».

Вместе с тем гонконгские фантастические фильмы не могли не вызывать интерес в профессиональных кругах — как у опытных мастеров экшна, так и у деятелей арт-хауса — динамикой, клиповым монтажом, причудливостью образов. Комиксовая природа кинематографа Гонконга нашла наиболее яркое воплощение в этих картинах, словно бы перекидывающих мост от прошлого к будущему гонконгского кино, сочетающих космополитизм и открытость современным кинематографическим идеям с верностью традициям национальной киношколы. С появлением этих фильмов слово «фантазия» обрело в западном киноведении второе значение и теперь пишется так: Fant-Asia (кинофестиваль с аналогичным названием регулярно проводится в Монреале).

2

В анналах фантастического кинематографа Гонконга не найдется картин о полетах в космос или сражениях с агрессивными инопланетянами. Фильмы о киборгах-убийцах можно пересчитать по пальцам. Если вектор интереса западной кинофантастики традиционно направлен в будущее, то взгляд гонконгского фантастического кино устремлен в прямо противоположном направлении — в китайскую старину. Причины этого следует искать в исторических корнях фантастики Гонконга.

Основы фантастического кино в Азии были заложены в конце 50-х годов японскими кинематографистами, которые вдохновлялись рассказами Эдогавы Рампо, специфическим японским литературным жанром «кайдан» — историями о призраках, а также европейскими готическими фильмами. Истории о привидениях — чаще всего женщинах, покинутых возлюбленными или жестоко убитых насильниками и мстящих за свою смерть, — становятся доминирующим поджанром японского фильма ужасов и достигают кульминации в фильме Канэто Синдо «Куронэко» («Черные кошки в бамбуковых зарослях», 1968). Одновременно в другой популярный жанр «камбара» (самурайский фильм с поединками на мечах) начинают проникать мистические элементы — обладающие сверхъестественными способностями персонажи, колдуны и чудовища, — что со временем сделало эти картины больше похожими на фэнтези, чем на исторические боевики. Позже жанровая палитра японского кино обогатилась «манга» — анимационными фильмами-комиксами, представлявшими собой причудливую смесь фантастики, экшн и порно.

Гонконг обладал не меньшим, чем Япония, потенциалом для создания собственного фантастического кинематографа. Многие японские рассказы о привидениях были переложениями работ классиков китайской литературы. Место же самурайских фильмов занимали фильмы о кунфу, действие которых, как правило, разворачивалось в некоем абстрактном древнем Китае. Условное, предельно театрализованное пространство таких картин, по сути, уже было вполне фэнтезийным, и даже самые въедливые историки не смогли бы определить по костюмам и архитектуре точное время действия. При этом невероятные способности героев шаолиньских боевиков, которые казались китайской публике вполне закономерными результатами изучения кунфу, в глазах западного зрителя часто выглядели как проявления мистических сил. К примеру, знаменитые полеты по воздуху, осуществляющиеся посредством позаимствованной из китайской оперы техники парения на проволочках, европейцами трактуются как признак того, что персонаж наделен сверхъестественными способностями, в то время как в глазах китайца это просто очень высокие прыжки великих мастеров кунфу.

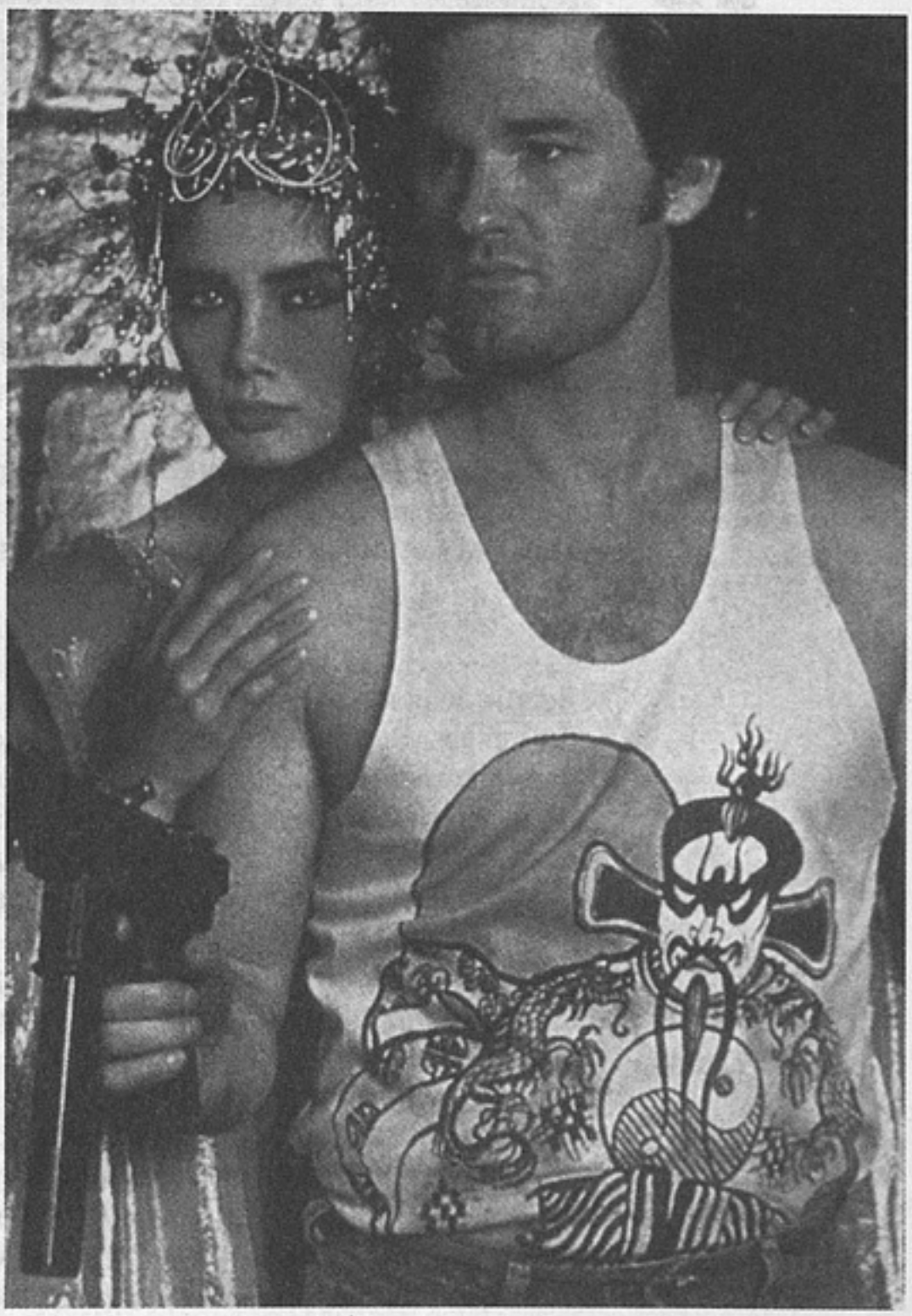
Казалось, для того чтобы шаолиньский боевик превратился в фэнтези, не хватало лишь окончательного импульса — одной новаторской картины, которая определила бы жанровые каноны. Низкая техническая база студий Гонконга и отсутствие у кинематографистов необходимых навыков сводили на нет редкие попытки режиссеров старшего поколения привить на острове традиции японской мистики. (Любопытно, что популярные в Японии киносериалы о ги-

гантских монстрах не оказали на гонконгское кино никакого влияния. Возможно, дело в том, что Гонконг был просто слишком мал, чтобы поселить на нем своего китайского Годзиллу.)

Импульс, как это часто бывало в истории гонконгского кино, пришел не с Востока, а с Запада. В 1974 году легендарная британская студия Hammer Films, проигрывая конкуренцию телевидению и вытесняемая с собственного рынка Голливудом, искала спасения в ориентальной экзотике. Глава студии Майкл Каррерас обратил внимание на растущее число поклонников фильмов о кунфу и задумал проект, в котором этот жанр скрещивался бы с традиционным для Hammer готическим фильмом. Каррерас и владелец крупнейшей кинокомпании Гонконга Shaw Brothers Ран-Ран Шоу заключили контракт о совместной постановке, результатом которого стала «Легенда о семи золотых вампирах». В этом фильме граф Дракула, спасаясь от преследующего его Ван Хельсинга, добирался до Китая. Ван Хельсинг, которого играл штатный хаммеровский премьер Питер Кушинг, следовал за ним и в Китае вербовал себе команду мастеров кунфу, чтобы одолеть графа-кровососа и его приспешников — семерых вампиров в золотых масках.

Hammer настолько серьезно отнеслась к этому проекту, что в павильоны Shaw Brothers был откомандирован один из ведущих режиссеров студии Рой Уорд Бейкер, создатель культовых шедевров «Вампирши-любовницы» и «Доктор Джекилл и сестра Хайд». Бейкер был опытным специалистом по малобюджетным фильмам ужасов, но даже его шокировала техническая бедность ведущей киностудии Гонконга.

Выход «Легенды о семи золотых вампирах» не спас студию Hammer от разорения (она закрылась в 1976 году), но для Гонконга эта картина стала поистине «золотой», ибо, соединив мистику и экшн, заложила основу будущей жанровой школы. Это сочетание было еще не слишком органичным, но для молодых гонконгских кинематографистов, мечтавших сделать свои фильмы конкурентоспособными на мировом рынке, оно оказалось откровением. Китайская готика, увиденная глазами европейца, указала им направление, в котором следовало реформировать надоевший шаолиньский боевик, и предвосхитила концептуальную идею Цуй Харка «сочетать западные технологии и динамизм с китайским визуальным стилем».



«Большой переполох в маленьком Китае», режиссер Джон Карпентер

Идея эта посетила Харка во время учебы в техасском университете, где он с особым тщанием изучал опыт американского малобюджетного кино, в частности фильмы Роджера Кормена, и не мог не увлечься замыслом готического фильма на китайском материале. Уже картина «Убийства бабочки» (1979) — его первый фильм в Гонконге, — была создана под влиянием «Маски красной смерти» и повествовала о группе воинов, которые пытаются раскрыть тайну загадочных убийств в средневековом китайском замке. Спустя год последовал каннибальский фильм ужасов «Мы пришли съесть вас!» (название которого можно расценить как лозунг кинематографи-

стов новой волны), но в полной мере осуществить свой замысел Цуй Харку удалось лишь после того, как известный открыватель талантов, глава студии Golden Harvest Реймонд Чоу дал ему деньги на создание фэнтези «Зу: воины с волшебной горы» (1982).

Если «Легенда о семи золотых вампирах» задала гонконгским энтузиастам фантастики вектор движения, то «Зу» показала, каким образом по нему следует двигаться. Сюжет, в лучших традициях «манга» повествовавший о спасении мира от вселенского зла, разворачивался в древнем Китае эпохи междоусобных войн, изобиловал откровенно комиксовыми персонажами (особенно хорош был герой по имени Длиннобровый, в бою пользовавшийся своими бровями как удавкой) и развивался со стремительностью несущегося на всех парах локомотива. Головокружительная смена событий и отсутствие типичных для азиатского кино длинных план-эпизодов органично сочетались с поэтичностью изображения. «Зу» предопределила визуальный стиль жанра, в котором утонченность цветовой гаммы соперничает со старинными китайскими акварелями, а гротескная пышность костюмов и декораций напоминает о фантасмагориях Кена Рассела. Именно из «Зу» пополз тот насыщенный голубоватым свечением туман, который буквально заволакивает кадры современных гонконгских фэнтези.

Цуй Харк

Позаимствовав у шаолиньского боевика образность и экзотический колорит, Цуй Харк воспользовался своими американскими связями и сумел привлечь к работе техников из лукасовской IL&M. Это предопределило американизированность спецэффектов — включая, к примеру, поединки на лучевых мечах, — но одновременно способствовало развитию гонконгской школы F/X, которая в те годы все еще находилась в зачаточном состоянии.

Несмотря на запутанный сюжет, обилие второстепенных персонажей и специфический китайский юмор, популярность «Зу» шагнула далеко за пределы Юго-Восточной Азии. Джон Карпентер утверждал, что именно просмотр «Зу» вдохновил его на создание «Большого переполоха в маленьком Китае». Цуй Харк мог гордиться результатами своего эксперимента: впервые со времен фильмов Брюса Ли гонконгская картина оказывала влияние на Голливуд. С этого момента выход фантастики на лидирующие позиции в киноиндустрии Гонконга становится лишь вопросом времени.

3

Возникшая на основе фильма о кунфу, гонконгская фэнтези так и не утратила с ним связь. Все более артифицировались элементы боевых стилей, схватки уступали место спецэффектам, но основа осталась неизменной: гонконгская фэнтези в первую очередь боевое кино и лишь во вторую — фантастическое. «Вуксья-пьян» — этот жанровый термин до сих пор объединяет фэнтези, фильмы о кунфу и исторические боевики. Неудивительно, что королем жанра стал знаменитый хореограф боев.

Чинг Сю-тунг — один из самых ярких и противоречивых художников гонконгской новой волны. Получив спартанское воспитание в школе китайской оперы, Чинг (это фамилия, которая по китайским правилам пишется перед именем) уже в десятилетнем возрасте начал свою кинокарьеру с должности каскадера, а в неполных двадцать был признанным мастером экшн-хореографии. В 1983 году он дебютировал в режиссуре лентой «Смертельная дуэль» — едва ли не самым странным фильмом за всю историю шаолиньского боевика. Снятый по стандартному сюжету о ритуальном поединке между великими китайским и японским воинами, фильм был насыщен сюрреалистическими образами (среди

самых ярких — эпизод, в котором плененные герои висят на тонких серебряных нитях в бездонной темноте подземелья) и циничным юмором по отношению к «священным коровам» кунфу-фильма (в одном из боев седобородый шаолиньский сифу — наставник — доблестно противостоит дюжине японских ниндзя, пока один из них не скидывает одежду, оказываясь прекрасной девушкой; узрев нагое женское тело, непобедимый старец моментально теряет концентрацию и оказывается поверженным). К тому же фильм был лишен традиционного для кино Гонконга антияпонского пафоса. Его герои, вынужденные драться по велению предков, испытывали друг к другу симпатию, но, не сумев преодолеть

«Зу: воины с волшебной горы», режиссер Цуй Харк

власть предрассудков, выходили на поединок и погибали. Это поднимало «Смертельную дуэль» над средним уровнем шаолиньского кино, превращая ее в притчу о трагедии двух родственных народов, где дети вынуждены расплачиваться за конфликты отцов.

Стремление раздвинуть жанровые рамки сблизило Чинг Сю-тунга с Цуй Харком, и когда Харк после скандального ухода с Golden Harvest создал собственную кинокомпанию, Чинг стал его правой рукой. На студии Film Workshop он освоил чуть ли не все кинематографические профессии — режиссера, сценариста, художника-постановщика, актера и — чаще всего — хореографа боев. Там же он снял и многие свои шедевры — три части «Истории китайского призрака», «Меченосец-2» и «Меченосец-3», «Терракотовый воин».

Именно эти фильмы сформулировали поэтику гонконгской фэнтези. «Зу» Цуй Харка при всех достоинствах была лишь красочным комиксом со спецэффектами. Только «История китайского призрака» (1987) — готическая мелодрама по мотивам рассказов Пу Сун-линя о любви бедного книжника и прекрасной девушки-привидения — впервые продемонстрировала ту балансирующую на грани сна и реальности атмосферу действия, что сегодня с первых кадров позволяет распознать фильм фэнтези, произведенный в Гонконге. Опасная зыбкость окружающего мира — основная тема творчества Чинг Сю-тунга. Его фильмы завораживают красотой пейзажей, старинных храмов и дворцов, однако красота эта хрупка и то и дело оборачивается отвратительным уродством монстров, в них обитающих. Так, в «Истории китайского призрака» деревья в

зачарованном лесу могут оказаться когтистыми лапами демона-андрогина, а насекомоподобное чудовище способно принять облик священного золотого Будды. Непрочность, текучесть этого мира подчеркиваются переходящими из фильма в фильм кадрами струящейся воды и развевающихся покрывал. В иерархии жанра Чинг Сю-тунг по своему пониманию фантастического ближе всего к основоположнику итальянского хоррора Марио Баве, и не случайно после триумфа «Истории китайского призрака» на фестивале фантастики в Авориазе журнал Fangoria занес его в список «великих поэтов ужаса».

Сам Чинг предпочитает именовать свои фильмы «китайским аналогом MTV», и, возможно, он ближе к истине в том, что касается их изобразительного ряда — маньеристской насыщенности кадров, монтажа, часто производящегося на уже готовую музыку, пируэтов камеры, которая то мечется у самой земли, то по-арджентовски пикирует на героев сверху. Его любимый прием — длиннофокусная съемка с нижней точки, превращающая низкорослых китайских актеров в монументальных исполинов.

Фэнтези не могла считаться сложившейся без собственного «фирменного» стиля экшн-хореографии. Чинг Сю-тунг изобрел стиль, который впоследствии имитировали почти все гонконгские режиссеры, обращавшиеся к фэнтези. Он усовершенствовал технику полетов на проволочках, доведя ее до гротескной неправдоподобности, и она дополнила «призрачную» эстетику его картин, где даже законы физики оказываются иллюзией. Его герои не просто взмывают ввысь, чуть оттолкнувшись от земли, но как бы ввинчиваются в небо эффектным вращательным движением. Они также могут «пробегать» по воздуху значительные расстояния или целые минуты парить в невесомости, фехтуя на мечах. Свойственные хореографии Чинга винтообразные движения доведены до совершенства в финальной сцене «Героического трио» (1992), где сражающиеся герои кружатся друг вокруг друга, периодически в такт музыке совершая синхронные прыжки. Эта хореография ежегодно приносила Чингу номинацию на национальную кинопремию Гонконга в категории Best Action Design, однако получил он ее лишь дважды — за «Ведьму из Непала» (1986) и «Меченосца» (1990), — чаще всего уступая награду Джеки Чану. Среди его работ вне жанра фэнтези была постановка трюков в фильмах Джона Ву «Светлое будущее-2» («Лучшее завтра-2») и «Убийца». Любопытно, что именно в этих фильмах впервые появляются эпизоды, где герой, как бы паря в воздухе, разряжает в противников пистолеты. Такие нетипичные для гангстерского кино «полеты» были обычным делом для фэнтези, и данное обстоятельство заставляет задаться крамольным вопросом: кому на самом деле принадлежит авторство этой идеи?

Парадоксально, что многолетняя работа в «фольклорном жанре» не превратила Чинга в китайского почвенника, романтизирующего традиционный уклад и ценности. В истории гонконгского кино не найдется другого режиссера, столь не склонного к умилению перед идеалами китайской старины. Древний Китай предстает в его фильмах обманчиво идиллическим местом, где улыбчивый хозяин трактира на поверку оказывается убийцей-каннибалом, а палачи, ведущие на казнь невинного героя, словно в насмешку повторяют заученное ритуальное заклинание: «Пусть твоя душа не сердится на нас...» «Проклятое время, когда людям жилось хуже, чем духам!» — это восклицание героя «Истории китайского призрака» исчерпывающе передает отношение Чинга к китайской древности. По этому царству лжи и жестокости странствуют неприкаянные герои режиссера — книжники-идеалисты, благородные бродяги, разочаровавшиеся в людях монахи-отшельники. Его фильмы могли бы показаться непроходимо пессимистичными, если бы не юмор, присутствующий даже в самых жестоких сценах.

Самый трагический (и причудливый) из персонажей Чинг Сю-тунга — герой «Меченосца-2» Азия-Неуязвимый, великий властитель, кастрировавший себя в ходе колдовского ритуала, который сделал его непобедимым. Под влиянием магии Азия превращается в женщину, влюбляется в своего главного врага — меченосца по имени Лис (Джет Ли) и погибает. Гомосексуальные обертоны «Меченосца-2» не помешали ему стать кассовым фаворитом года, а Азия в исполнении актрисы Бриджит Лин вызвал(а) такое сочувствие публики, что в

«Меченосце-3» (1992) мистическим образом ожил(а), заменив в качестве главного героя несимпатичного Лиса.

Другой грустной сказкой о любви и колдовстве был «Терракотовый воин» (1989), в котором главные роли исполнили звезды китайского арт-кино Чжан Имоу и Гон Ли. Обыграв их реальный роман, Чинг Сю-тунг придумал сюжет о телохранителе императора в древнем Китае, влюбившемся в одну из его наложниц.

Фильмы Чинга обогатили гонконгскую фэнтези еще одним мотивом, который со временем станет обязательным. В центре его картин — женщины, героини или злодейки. Женские характеры сложнее и почти всегда служат катализатором действия, в то время как персонажи-мужчины, даже если их играют звезды вроде Чоу Юнь-Фа или Лесли Чуна, обречены оставаться на периферии. Постоянный персонаж Чинг Сю-тунга — женщина, жертвующая собой ради возлюбленного. Уже в «Ведьме из Непала» героиня погибала, чтобы спасти жизнь героя Чоу Юнь-Фа. В «Истории китайского призрака» влюбленная девушка-привидение была готова пожертвовать ради любимого куда большим — душой и надеждой на реинкарнацию. Чинг работал с прекраснейшими женщинами гонконгского кино — Джой Вонг, Мишель Йео, Анитой Муи, Мэгги Чун, Бриджит Лин, Розамундой Кван, — и многие из них сыграли в его фильмах свои лучшие роли. Феминистические мотивы достигли апогея в «Героическом трио», где женщины наделены мужскими функциями, включая периодическое спасание своих беспомощных мужей из опасных переделок.

Дилогия «Героическое трио», созданная в соавторстве с Джонни То, стала самым успешным проектом Чинг Сю-тунга после его ухода с Film Workshop и начала работы в качестве независимого продюсера. Кажется символичным, что все фэнтези, созданные Цуй Харком после ухода Чинга — «Зеленая змея», «Волшебный журавль», «Выжженный рай», — потерпели неудачу в прокате. Однако это было обуслов-

Кинотеатры студии Shaw Brothers

лено не качеством картин, а изменением настроений в обществе. В 90-е годы гонконгцы все чаще задумывались о своем будущем после объединения с Китаем и все меньше были настроены смотреть фантастику о прошлом. Чинг Сю-тунг уловил эти веяния и одним из первых сделал шаг в сторону футуристической фэнтези.

Уже первая часть «Героического трио», действие которой разворачивалось в мегаполисе будущего, трансформировала в фантастическую идею реальные опасения и размышления гонконгского общества. В этом фильме под небоскребами из стекла и бетона располагались владения древнего демона, мечтающего восстановить в стране императорское правление. Демону-монархисту противостояли три амазонки (Анита Муи, Мэгги Чун и Мишель Йео). Оппозиция «старое — новое» была заложена не только в сюжете, но даже во внешнем облике персонажей. Героини в своих ультрастильных нарядах (особенно впечатлял рокерский костюм Мэгги Чун — черная кожа, заклепки, короткие шорты и ажурные чулки, художественно порванные в нескольких местах), казалось, воплощали эстетическое превосходство нового Гонконга над столь нелюбимыми Чингом традиционными ценностями в лице облаченных в национальные одежды демона и его приспешников. Город, выстроенный над ужасным царством демона, и легкость перехода из одной реальности в другую — нужно только поднять крышку канализационного люка — в мифологической системе Чинга символизировали хрупкость свободного общества, искусственно привитого на тысячелетнее древо китайского тоталитаризма.

Эти идеи были развиты в фильме «Героическое трио-2: Палачи» (1993), который переносил зрителей в постапокалиптическое будущее и завершался гибелью одной из амазонок, вызывая ощущение трагической безысходности.

Вероятно, таковы были ощущения самого Чинга, осознававшего возможные последствия воссоединения с Китаем, но, в отличие от других представителей новой волны, не видевшего для себя места в западной системе кинопроизводства. Он не пытался пробиться на американский рынок и демонстративно отказался заменить свое китайское имя на англизированое. (Даже Цуй Харк поменял свое настоящее имя Цуй Ман-конг, из-за которого в Америке его прозвали Кинг Конгом, на более благозвучное для западного уха.) После объединения Чинг Сю-тунг остался в Гонконге, вернулся на Golden Harvest и в прошлом году снял новый фильм с символичным названием «История белой вороны».

4

Кинофантастике Гонконга повезло: десятилетие ее наивысшего расцвета (условно 1982 — 1993 годы) пришлось на пик постмодернистского пересмотра ценностей в западной культуре. В эти годы итальянское giallo или «хаммеровская» готика, еще вчера заклейменные штампом вульгарно-коммерческих жанров, в одночасье становились предметом поклонения в арт-хаусных кругах. Эд Вуд из маргинала и неудачника превратился в культового фаворита. Марио Бава составил компанию Феллини и Бунюэлю в пантеоне титанов от арт-кино. Гонконгское кино удачно вписалось в этот контекст, создав уникальный прецедент, когда культовый статус закрепился не за фильмом, именем или даже жанром, а за целой национальной кинематографией. Парадокс заключается в том, что кинематография эта всегда была откровенно коммерческой и склонной к экспансии не менее, чем Голливуд. (К концу 80-х Гонконг вышел на второе место в мире после США по экспорту фильмов и практически монополизировал кинорынок Юго-Восточной Азии.)

Канонизированной оказалась и гонконгская фантастика. Дело в том, что в ее успехе художественные качества фильмов играли хоть и значительную, но не главную роль. Гораздо важнее оказалась разница культурных кодов Востока и Запада, часто способствовавшая переходу азиатского коммерческого хита в разряд арт-хаусных шедевров в Европе. Так, утрированная, иногда почти гротескная жестокость фильма в Гонконге служит неоспоримым доказательством его принадлежности к мейнстриму, гарантией зрительского успеха, а на Западе автоматически указывает на его маргинальность и андерграундное происхождение. «Героическое трио» шокировало американскую цензуру сценой, где глав-

ные (положительные!) героини жестоко уничтожали группу детей семи-восьми лет, превращенных демоном в зомби-каннибалов. Сцена эта была изъята из американской версии фильма, однако крупнейший в США китайский видеопрокат «Тай Сенг Видео» предлагает зрителям оригинальные копии этого фильма на китайском языке с английскими субтитрами, чем также переводит их в категорию «зрелища для высоколобых». Высоколобые активно смотрят гонконгское кино, что доказывают фильмы минувшего голливудского сезона. Автор «Мумии» Стивен Соммерс наверняка видел гонконгскую комедию ужасов «Перекресток призраков-2» (1988) и запомнил в ней гомерически смешную схватку Само Хунга с ожившими мумиями. Впечатляющий финал «Матрицы», где Нео как бы пробегает сквозь Агента, позаимствован из фэнтези «Спаситель души» (1991). Кстати, режиссер «Спасителя души», однокашник Джеки Чана по школе китайской оперы Кори Йен, закрепился в Голливуде, выстроив хореографию драк в «Смертельном оружии-4». Молодежным хитом прошлого года стал фильм ужасов «Невеста Чаки», снятый гонконгским режиссером Ронни Ю — автором классической фэнтези «Невеста с белокурыми волосами» (1993) и обладателем Гран-при фестиваля фантастики в Жерармере.

Однако золотой век гонконгской фантастики остался в прошлом. И причина не только в том, что после объединения с Китаем инвестиции в гонконгское кино сократились втрое. Первое поколение режиссеров гонконгской новой волны, почти целиком отправившееся искать счастья за океаном, оставило своим преемникам совсем иную кинематографию, нежели получило в наследство само. Кинематографическое захолустье, спекулирующее на собственной неразвитости, всего за пятнадцать лет превратилось в одну из ведущих киноиндустрий мира. Но в то время как американская и европейская кинематографии адаптируют приемы гонконгских фэнтези, молодые режиссеры Гонконга словно бы стыдятся традиций кинематографа боевых искусств и стремятся сократить в своих фильмах количество боев. Лозунг Цуй Харка о сочетании западных технологий с китайским визуальным стилем отброшен как морально устаревший. Современные технологии и современные сюжеты — вот девиз новых королей фантастического кино Гонконга. Фэнтези уступила место боевикам стиля Hi-Tech, часто основанным на мотивах японских «манга». Их типичным примером является «Горячая война» (1999) Джингла Ма — нечто вроде «Матрицы» по-гонконгски, где немалая часть действия протекает в виртуальной реальности. Такие фильмы уже почти невозможно отличить от среднебюджетной западной продукции типа «Газонокосильщика». Вестернизация гонконгского кино пошла после воссоединения удвоенными темпами.

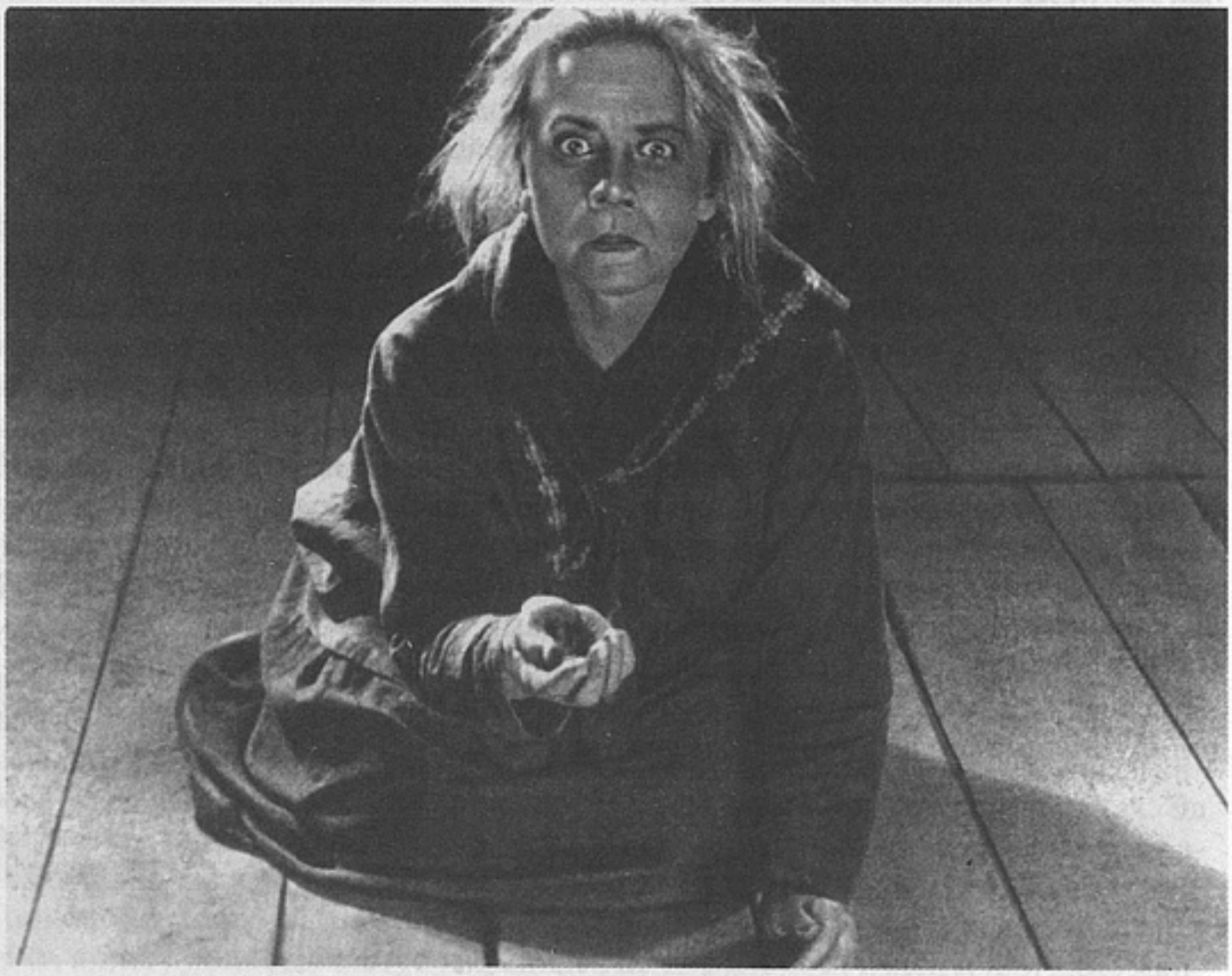
Но кинематографический ландшафт Гонконга известен способностью меняться в считанные месяцы, и, возможно, скоро мы станем свидетелями обретения гонконгской фантастикой нового качества.

ЕВГЕНИЙ ДОБРЕНКО

Три матери

В 2001 году исполняется 75 лет со дня выхода на экраны фильма В.Пудовкина «Мать». Шедевр Пудовкина является в свою очередь вершиной айсберга — огромного культурного мифа, который связан с одноименным романом М.Горького, провозглашенным первым произведением литературы нового типа и ставшим основой еще двух значительных постановок в кино — Марка Донского и Глеба Панфилова. 2001 год является также годом 95-летия со дня выхода в свет романа.

У семи нянек дитя без глазу.
Русская пословица



«Мать» (режиссер В.Пудовкин). Ниловна — Вера Барановская

Своевременная книга — несвоевременные мысли (Горький — Достоевский: 1906)

Я утверждаю, что роман Горького «Мать» надо читать исключительно по академическому изданию собрания его сочинений. Причем начинать следует с конца — с обширных комментариев, в которых подробно перепечатаны едва ли не все упоминания из различных писем и воспоминаний о работе над романом. Большей частью это письма самого Горького. В них содержатся оценки романа разных лет. Почти все они размещаются в диапазоне от негативных до убийственных. Позитивных или хотя бы полупозитивных почти нет. Горький был писателем, знавшим себе цену; с годами самооценка (как и статус самого Горького) только росла, пока не достигла поистине фантастических размеров. И все же оценка (точнее — горьковская самооценка) романа с годами не изменилась. Надо было быть твердо уверенным в безусловном провале, чтобы так оценивать

свою книгу: «Мать» я написал в Америке летом 6-го года, не имея материала, «по памяти», отчего и вышло плохо», «Мать» — книга действительно плохая, написана «в состоянии запальчивости и раздражения», с намерениями агитационными, после 906 года. Полагаю, что своей цели она — в некоторой степени — все-таки достигла, что, однако, не делает ее лучше, чем она есть»; «Не принято, чтоб автор навязывал читателю свои мнения, но все же разрешите мне сказать Вам, что «La Mere» — одна из наименее удачных книг моих...»; «Я думаю, что моя книга мне не удалась. Она хаотична, лишена внутренней гармонии, сделана с очевидной небрежностью и без должного уважения к стилю. Если бы мне пришлось писать критику на Горького, она была бы наиболее злой и наиболее беспощадной»; «Мать» — вещь неудачная, не только внешне, потому что длинно, скучно и небрежно написана, но, главное — она недостаточно демократична...»; «Чем дальше, тем более «Мать» не нравится мне»[1].

Задумаемся над поразительным, в сущности, фактом: речь идет о книге, занимавшей в советской литературе совершенно особое место, объявленной первым произведением соцреализма, ставшей не просто канонической, но протоканонической. Собственно, с «Матери» соцреалистический канон и начинался. И вот создатель этого романа, сам «основоположник социалистического реализма», не стесняясь в выражениях, поносит его последними словами.

Книгу эту знал в Советском Союзе каждый ребенок, и потому можно сказать, что она является неотъемлемой частью коллективной памяти многих поколений советских людей. Ленинская ее характеристика как «своевременной книги» была предметом постоянных шуток. Книгу знали все, и все же она так и осталась непрочитанной. Как непрочитанным оставался Горький.

Между тем это удивительно веселая книга. Ее герои все время балагурят, как будто балуются («Весело, как будто хвастаясь шалостями детства, Софья стала рассказывать матери о своей революционной работе... Мать слушала ее рассказы, смеялась и смотрела на нее ласкающими глазами»[2]). В романе нет серьезных отношений, страстей, все как будто понарошку. Это какое-то веселое подполье: здесь нет серьезных врагов, и непонятно даже, почему это, собственно, подполье: никто как будто и не скрывается, революционная деятельность описывается как веселые похождения с надувательством глупых жандармов. Не ясно, почему революционеров не находят, вероятно, и ищут понарошку, не всерьез. Здесь, говоря словами Ниловны, «все свои». Здесь всем и везде (даже в тюрьме) хорошо; все с теплом говорят друг о друге: «Хорошо с вами!», «Хороший вы человек!», «Какой вы хороший человек!», «Вы знаете, что с вами — хорошо?», «Какая вы добрая!» Такими восклицаниями наполнен каждый диалог (а роман этот состоит из диалогов). Герои как будто стыдятся своих ролей и речей. Им, кажется, все время как-то неловко — от невероятной сентиментальности и патетики.

Этот роман, несомненно, контр-«Бесы» (при идеологической неприязни Горького к Достоевскому и при явной невозможности для него «преодолеть» Достоевского). В противовес миру революционеров у Достоевского — миру предательств, убийств, бесчестия, провокации — у Горького мир, в котором действуют революционеры, мир благости. Эти благость и фальшь потрясли современную Горькому критику: «Сплошная добродетель героев и героинь Горького подавляет читателя. В романе нет жизни, а вместо нее перед вами совершается не то радение, не то месса. Много благолепия, много фимиама, много елея, причем и благолепие, и елей какие-то особенные, социал-демократические. Но читателю от этого нисколько не легче...»[3] «Такой слащавости, такого подлаживающегося к действующим лицам тона, такого игнорирования душевных процессов и восторга перед сочиненной любовностью отношений до сих пор еще в сочинениях г. Горького нам не приходилось читать [...] то, что написано до сих пор, лишь показывает, как большой талант может быть убит стремлением осилить не соответствующую его настроению, но подсказанную временем задачу»[4].

Итак, «своевременная книга». И все же есть в ней мысли вечные, вневре-

---

[1] Горький М. Полн. собр. соч. в 25-ти т., т. 8. М., 1970, с. 476 — 484.
[2] Там же, с. 185 — 186.
[3] Там же, с. 491.
[4] Там же, с. 488.

менные, а потому всегда «несвоевременные». Самый запретный для советского сознания план — «достоевщина» — все же коснулся романа. Будем помнить, что в статье о «карамазовщине» он определял ее и «достоевщину» в целом как «обобщение отрицательных признаков и свойств *национального русского характера*»[5]). В романе есть, несомненно, сцена «от Достоевского» — убийство Исая (предателя на фабрике). Это не «шальное убийство» (что было бы понятно), но хотя и не спланированное, но почти преднамеренное. Вводя в роман мотив такого убийства, Горький все же связывает «достоевщину» с наименее симпатичным ему Рыбиным («мужиком, а значит — рабом»[6], по словам самого Горького). Есть в романе удивительная сцена: Рыбин просит у революционеров «литературу» и заявляет, что при появлении жандармов «подсунет» прокламации и «книжки» учительнице, чтобы ту арестовали («чего господ-то жалеть!»). Павел возмущен «нечестностью» такого поступка. Рыбин отвечает «по-мужицки» рассудительно: «Зелено ты думаешь, брат! В тайном деле — чести нет»[7]. Последние слова могли бы стать эпиграфом к истории революционного движения...

Горький оттого столь неубедителен в «Матери», что хочет доказать недоказуемое: что «тайное дело» и «честь» — совместимы. В сущности, это ведь роман о чести и достоинстве революционеров, оттого они и декламируют, оттого и живут они совсем «нетайной жизнью». Знал ли Горький, что такое действительно тайная жизнь — сумрачная жизнь «подпольных людей»? Отлично знал и гениально, совсем на ином художественном уровне, чем в «Матери», изобразил ее. Только и здесь шел он от полемики с Достоевским и превратил всех своих «бесов» — персонажей «Караморы», «Рассказа о герое», «Жизни ненужного человека», «Старика» и других произведений, вплоть до «Жизни Клима Самгина» — в... контрреволюционеров: сыщиков, шпионов, провокаторов. Они-то, по Горькому, и есть настоящие «бесы». Итак, в «Матери» революционеры превращены в «антибесов», зато в других определенно более убедительных произведениях Горького контрреволюционеры (тоже «тайные люди») превращаются в настоящих (под Достоевского) «бесов»... Вышло так, что мир Достоевского, мир бесовства переместился у Горького на противоположный социальный полюс.

Горький отказывается видеть революционеров «лишними людьми», напротив, «лишние люди» для него — контрреволюционеры. Их он превращает в «великих инквизиторов», в них он видит черную «карамазовщину», их (а не революционеров — сплошь счастливых и цельных людей) делает он несчастными, злобными «подпольными людьми», настоящими «врагами жизни» (каким считал Горький и самого Достоевского). Именно реакционные (а не революционные) идеи, по Горькому, разъедают личность, люди гниют (даже физически, как один из героев «Жизни ненужного человека»), моральное разложение заражает все вокруг. Они (а не революционеры) — мерзавцы, люмпены, человеческое отребье; они — настоящие преступники, люди с явно криминальными наклонностями, садисты и подонки, человеконенавистники, даже не скрывающие это от самих себя («Я скоро издохну, — кричит «гниющий» герой «Жизни ненужного человека», — мне некого бояться, я чужой человек для жизни — я живу ненавистью к хорошим людям...»[8]). Эти люди конченые. Быть с ними рядом небезопасно во всех отношениях.

Удивительное дело, правы оказались оба: Достоевский — в изображении революционеров, Горький — в изображении контрреволюционеров. «Не прав» оказался Горький только в «Матери», где впервые сделал эксперимент с прямой перекодировкой Достоевского. Вышло плохо, художественно неубедительно: «запрещенные люди» (с обеих сторон!) могут быть только людьми «подпольными» (XX век страшно доказал это своего рода материализацией подсознания «подпольных людей» Достоевского: когда они вышли из подполья, настал ГУЛАГ; такой же материализацией подсознания пришедшего к власти «подпольного человека», стал Освенцим). Правота Достоевского, понятая Горьким, стоила дорого: ему пришлось отказаться от изображения революционеров. После

---

[5] Горький М. Собр. соч., т. 24. М., 1953, с. 155.
[6] Горький М. Полн. собр. соч., т. 8, с. 478.
[7] Там же, с. 134.
[8] Там же, т. 9, с. 168.

этого («Мать» стала хорошим уроком) Горький решил изображать действительность не в противовес Достоевскому, но именно по Достоевскому, только с изменением объекта изображения.

«Жизнь ненужного человека» была написана сразу после романа «Мать» как противовес, как контрапункт (между ними практически ничего нет). Как будто автор решил показать на этот раз «изнанку» «Матери» — тех, кто обретался по ту сторону баррикад первой русской революции. Получилась чистая «достоевщина». Нечто совершенно противоположное «Матери». Но противоположное ли? В письме А.Амфитеатрову Горький рассказывал о том, как один шпион читал «Жизнь ненужного человека»: «Мы, говорит, русские, по натуре изменники! Революционеры служат шпионами, шпионы — в революционерах — разве так можно?» «Полагаю, что в этом он прав — нельзя»[9], — заключал Горький. Но, оказалось, нельзя и другое. «Нельзя, — отзываясь на «Карамору», утверждал А.Воронский на страницах «Правды» в 1926 году, — нельзя так двойственно писать о провокаторах, нельзя, особенно у нас в России»[10]. В чем была двойственность и «несвоевременность» мыслей Горького? Выражена была эта «двойственность», как всегда у Горького, самым «неподходящим» героем и в самой «неподходящей» ситуации — в разговоре сыщика с любовницей-проституткой:

«— Ловите вы их, ловите, а они не переводятся! — лениво сказала она.

Сыщик усмехнулся и важно ответил:

— Не понимаешь ты политики, оттого и говоришь ерунду, любезная моя! Людей этих мы вовсе не желаем истребить окончательно — они для нас как бы искры и должны указывать нам, где именно начинается пожар... Это очень тонкая игра...»[11]

Распутывая эту «тонкую игру» семь десятилетий спустя, Мишель Фуко пришел к заключению, что власть только создает иллюзию борьбы с преступностью. Фактически же она сама насаждает тайную преступную армию в резерве у тайной полиции и именно через эту армию контролирует все общество. Иными словами, утверждая законность, власть создает управляемые ею формы противозаконности (уголовной и политической), через которые и осуществляется тоталитарный контроль за обществом. К слову сказать, в этой перспективе революционеры оказываются провокаторами поневоле, поскольку они являются теми самыми искрами, которые освещают власти все подполье. Как бы то ни было, мир «запрещенных людей» един: государство (а тем более полицейское государство) не может существовать без диссидентства и революционеров, а «политические преступники» и тайная полиция — единый организм.

Согласившись — видимо, даже против своей воли — с тем, что «в тайном деле — чести нет» (и этим, в частности, определялась его враждебность к происшедшей в России в 1917 году революции: «Несвоевременные мысли» легко читаются как бунт против победы «достоевщины» — в народе и «революционерах»[12]), Горький больше не писал романов о революционерах. «Мать» осталась памятником эстетической ошибке Горького (именно эстетической, поскольку его идеологическое противостояние Достоевскому только росло). Знаменательно, что именно этот роман оказался основой соцреализма. Тынянов писал: «Каждое уродство, каждая «ошибка», каждая «неправильность» нормативной поэтики есть — в потенции — новый конструктивный принцип»[13]. И, добавим, не один. «Мать» зажила отдельной от автора жизнью. Жизнью политического и культурного мифа.

Фильм. Несвоевременная книга — своевременные мысли (Горький — Пудовкин: 1926)

Мифология «Матери» получила в советской культуре наиболее полное развитие. Этот вполне отстроенный миф не только сконденсировал основную проб-

---

[9] Там же, с. 530.

[10] Там же, т. 17, с. 616.

[11] Там же, т. 9, с. 65.

[12] Об этом см.: J a c k s o n Robert L. Dostoevsky's Underground Man in Russian Literature. — Hague: Mounton, 1958, p. 127 — 146.

[13] Т ы н я н о в Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 263.

лематику советской культуры — героизацию революции, победу политического сознания над несознательностью, историю «перековки» и «идейного роста». Его уникальность состоит в его «транс-историчности» — в том, что этот «артефакт» (роман и его экранизации) един и многолик — будучи экранизирован, роман сам прошел через все стадии «перековки» и «идейного роста». Следует помнить, что советских культур было по крайней мере несколько: эпоха 20-х сильно отличалась от эпохи 50-х, а та, в свою очередь, от 80-х. Эти вехи как бы отметили разные политические, идеологические, эстетические стадии советской истории. Именно «Мать» отразилась в каждом из этих зеркал.

Хорошо известны мотивы, по которым Горький взялся за свою «своевременную книгу». Задумаемся, однако, над тем, почему спустя двадцать лет (а затем спустя еще тридцать, а затем — и еще тридцать...) она оказалась востребованной. В рецензии на фильм Пудовкина Шкловский заявил, что «революция в СССР — сейчас самый культурный заказчик»[14]. Из этого утверждения следует, что революция (читай: новая власть) единственно в состоянии противостоять коммерциализации искусства. Будем помнить, что именно с эпохой нэпа связан настоящий расцвет пропагандистского искусства и, в частности, кино. Но не только утилитарно-пропагандистскими задачами была вызвана уникальная по интенсивности и силе воздействия мифологизация Революции во второй половине 20-х годов, в период формирования не только нового вождя, но и новой системы власти в стране. «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингисхана», «Арсенал»... Революционное восстание должно было быть представлено, наконец, как История. Такая историзация превращала Революцию в аллюзию, лишая ее места в современности. Заслуги «революционного кино» в деле превращения Революции в Историю к концу 1920-х годов огромны. В 20-е революция еще воспринималась как непосредственно продолжающаяся на глазах современников, и именно к началу 1930-х годов она превратилась в исторический миф. Здесь — важнейшие идеологические и социально-психологические предпосылки сталинской диктатуры.

Пудовкин, в полном соответствии с авангардной эстетикой, видел свою задачу в том, чтобы «собрать вокруг темы сильные зрительные кинематографические образы»[15]. Революционное искусство строится на символах — метафоры и символы Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко вошли во все учебники. Символ, в свою очередь, основан на концентрации. Здесь мало «показывают», еще меньше «говорят», требуя большой работы от зрителя. Эта стратегия диаметрально противоположна стратегии горьковского романа. Один из рецензентов тех лет писал, что в картине «нет обычно надуманной «идеологии», здесь вся атмосфера полна непреодолимо-убеждающей идеей»[16]. Можно было бы сказать, что в той мере, в какой в картине нет «надуманной идеологии» и в какой она сконцентрирована на идее, в ней нет и романа, который весь как раз и состоит из «надуманной идеологии». Пудовкин был весьма осторожен, когда говорил о связи фильма с романом: «Мы хотели, если можно так выразиться, питаться романом в нашей творческой работе над созданием сценария и картины... Мы хотели войти в роман, чтобы жить в нем, дышать его воздухом, гнать по своим жилам кровь, пропитанную его атмосферой»[17]. К счастью, Пудовкину не удалось пропитаться атмосферой романа, потому он и создал гениальную картину, находящуюся в явном конфликте с эстетикой горьковского текста.

Свое эстетическое кредо времени работы над «Матерью» Пудовкин выразил вполне отчетливо: «Ввиду того что актер является только одним из элементов кадра, только подсобным моментом в построении монтажной фразы, по отношению к нему должна полностью осуществляться абсолютная диктатура глаза режиссера»[18]. Именно «глазом Пудовкина» позже восхищался Михаил Ромм: «Где нашел он этих людей, как сумел он передать без единого слова целые пла-

---

[14] Сб. «Мать». М., 1975, с. 209.
[15] Пудовкин В. Собр. соч. в 3-х т., т. 2. М., 1975, с. 49.
[16] Сб. «Мать», с. 214.
[17] Пудовкин В. Избранные статьи. М., 1955, с. 309.
[18] Сб. «Мать», с. 234.

вы горьковской повести одним взглядом человека, одним поворотом его, откуда эта достоверность, как почувствовал он воздух революционного рабочего подполья?»[19]. Здесь, вполне вероятно, даже бессознательная аберрация: «горьковская повесть» вообще не передавала атмосферы «революционного рабочего подполья». М.Ф.Андреева вспоминала, что на том самом V съезде РСДРП, где Ленин говорил с Горьким о его книге, она, книга, довольно бурно обсуждалась в перерывах, но делегатам-рабочим казалось, что в ней «все изображено наряднее, чем в жизни»[20]. Стоит, однако, помнить, что жизнь и книга вообще находятся у Горького в сложных отношениях. Так, одно из самых невероятных мест романа, речь Павла на суде, своего рода смесь Коммунистического манифеста с «Песней о Буревестнике», была «реальностью»: прототип Павла Власова рабочий Заломов действительно произнес на процессе над участниками сормовской демонстрации речь, которую ему редактировал... Горький. Как уже говорилось, «искажение» реальности в романе было следствием эстетического эксперимента по преодолению Достоевского и в этом смысле экспериментам вполне сознательным, хотя и гибельным для книги.

Вопрос о литературном первоисточнике возникает здесь совсем не случайно: критика в один голос говорила о том, что фильм Пудовкина — «чистый ки-

«Мать» (режиссер М.Донской). Ниловна — Вера Марецкая

нематограф». Заслуга Пудовкина-экранизатора усматривалась, помимо всего прочего, в том, что он победил в борьбе с «ненавистной литературой» на ее же территории (заслуги этой не было даже у Эйзенштейна). Шкловский усматривал в фильме Пудовкина «постепенное вытеснение бытовых положений чисто формальными моментами», так что к концу это поначалу «прозаическое» кино становится «поэтическим»: «Мать» — своеобразный кентавр [...] фильм начинается прозой с убедительными надписями, которые довольно плохо влезают в кадр, и кончается чисто формальным стихотворством», а согласно Шкловскому, «бессюжетное кино есть стихотворное кино»[21]. В 20-е годы Шкловский еще просто не знал, что такое «прозаическое кино», одним из активных участников

---

[19] Р о м м М. Беседы о кино. М., 1964, с. 28.
[20] Г о р ь к и й М. Полн. собр. соч., т. 8, с. 479.
[21] Ш к л о в с к и й В. Поэзия и проза в кинематографии (1928). — В кн.: «За 40 лет». М., 1965, с. 98 — 99.

которого он, кстати, стал в эпоху соцреализма. *Это кино, заговорившее и одновременно онемевшее: обретя речь и звук, оно лишилось киноязыка.* Нам предстоит еще разговор об этом.

Сейчас же обратим внимание на другой аспект проблемы: когда в моде была бессюжетность, Натан Зархи, преобразивший горьковский роман, считался «сюжетистом»; когда в моду вошла сюжетность, Зархи стали считать «бессюжетником». Это непопадание в «мейнстрим», эта «несвоевременность» раскрывают важную особенность работы Зархи: в 20-е годы он сказал современникам что-то важное о кино завтрашнего дня, тогда как в сталинскую эпоху его подход к материалу слишком напоминал о вчерашнем, авангардно-революционном лице советского искусства.

Зархи говорил, что задумал образ матери, «грубо говоря, в прямую противоположность горьковскому образу матери», поскольку-де у Горького мать «с самого начала сознательная женщина». Вот почему, говорил Зархи, в первой половине сценария мать только и делает, что стремится спасти семью. Поскольку же она забита и несознательна, катастрофа неминуема. Переломным моментом становится «мотив невольного предательства»[22]. Так рождается отсутствующий у Горького конфликт: оба — и мать, и сын — начинают свое движение к вершине «с более низкой отметки, чем в повести»[23]. Отец также поставлен на отметку еще более низкую, превращаясь в черносотенца. В фильме появляется мотив двойного убийства (революционера и черносотенца — Михаила Власова), что сообщает картине черты психологической драмы, которая в финале превращается в трагедию.

И все же, как утверждала критика, фильм не становится бытовой драмой не потому, что превращается в трагедию, но потому, что авторов интересует не индивидуальное, но типически повторяемое, социально значимое, в результате чего фильм вполне вписывается в общий поток «монументального, эпического кино 20-х годов». Думается, что дело не в ориентации на типическое и не в интересе к «повторяемости, массовидности поведения и мотивов действий героев»[24], но именно в том, что повесть Горького, в которой элементы «революционного романтизма» причудливо переплетены с мелодрамой, последовательно превращена в трагедию. Будем помнить, что Зархи был здесь не одинок: как трагедия фильм задумывался и режиссером; Пудовкин вспоминал впоследствии, что толчком к работе стал возникший в воображении режиссера труп женщины, растерзанной жандармами на платформе железнодорожной станции. Словом, все началось с конца — со сцены несостоявшейся в романе гибели Ниловны.

Давал ли автор литературного «первоисточника» основания для подобных сюжетных смещений? Признаем — совсем немного. Критика, восторгавшаяся новым мотором сюжета — «мотивом трагической вины матери», — писала: «Ниловна, такая, какой ее создал Горький, была вполне готова к предательству, кажущемуся ей спасением сына и избавлением его от дурно влияющих друзей. Предательство, основанное на трагическом непонимании, не расходится с логикой характера матери»[25]. Признаем, однако, что «логика характера» мало занимала автора сценария.

Пудовкин вспоминал о «правиле Зархи», которое тот многократно повторял: «О простом можешь иногда сказать патетически, но о патетическом всегда говори просто». «Для меня, — писал Пудовкин, — это правило означало величайшее ощущение внутреннего, гибкого равновесия во всем организме произведения искусства, это означало тонкое чувство меры, без которого не существует истинной культуры»[26].

Это именно то, что напрочь отсутствовало в горьковском тексте, — тонкость и чувство меры. Правда, спустя годы Зархи говорил Н.Иезуитову, биографу В.Пудовкина, что финал картины кажется ему теперь неверным: надо было,

---

[22] «Как мы работаем над киносценарием». М., 1936, с. 85.
[23] К а р а г а н о в А. Всеволод Пудовкин. М., 1983, с. 53.
[24] Там же, с. 55.
[25] В а р т а н о в Ан. Образы литературы в графике и кино. М., 1961, с, 154.
[26] Сб. «Мать», с. 185.

чтобы мать погибла, а сын остался жив и чтобы он со знаменем в руках шел в 1917 год. Тогда не нужна была бы орнаментальная концовка картины[27]. Долго бы пришлось идти герою. А.Луначарский был убежден: «Горький, трагический конец ленты ни в коем случае не должен быть заменен какой-нибудь победной фанфарой. Победной фанфарой является сама наша нынешняя революция»[28]. Заметил ли нарком просвещения то, что в обширной литературе о фильме почему-то не обращалось внимания на удивительную деталь: в финальном кадре над Кремлем полощется не просто красный флаг, но именно флаг с дырой у древка — тот, что несла во время демонстрации мать? Этот идеологический орнаментализм не просто еще одна метафора, но продукт нового социального задания и новой исторической перспективы.

«У большой «Матери», — говорил Пудовкин, — появился маленький ребенок — новый сюжет. Будучи глубоко родственным по внутренним линиям, этот маленький ребенок начал расти отдельно от матери, словно дочернее существо, повторяющее все ее черты, но, по существу, в совершенно ином качестве»[29]. Но фильм потому и стал шедевром, что переделка сюжета была лишь частью переработки всего «художественного метода» романа. В официальной советской культуре горьковская «Мать» сохраняла статус «большой «Матери», но «большой «Матерью» «по гамбургскому счету» оказался все же фильм Пудовкина. Не этим ли объясняется молчание, которым Горький, публично и громогласно ругавший свой роман, встретил фильм?

Стоит заметить, что подобно тому как роман «Мать» был объявлен первым произведением соцреализма, фильм Пудовкина позже также был объявлен «первой ласточкой советского кино»: «Именно с фильма «Мать» начинает обычно свою родословную советская художественная кинематография[30]. Слово «обычно» звучит здесь неловко — оттого, конечно, что не с Пудовкина, но с Эйзенштейна начинает свою «родословную» советское кино. Пудовкин, однако, лучше подходил на роль «основоположника» соцреализма, поскольку соцреализму нужен был сюжет, нужна была «история роста» и «перековки» (именно то, что — на идеологическом уровне — и ввел Пудовкин через роман Горького на экран), поскольку, далее, Пудовкин «первым из кинорежиссеров поставил в центр фильма актера, заботу об актерском ансамбле», поскольку даже «необычные ракурсы» были в «Матери» результатом не «формалистического трюкачества» (как у Эйзенштейна), но «художественной необходимостью», поскольку, наконец, «не самоцелью были для Пудовкина и новые, сложные приемы монтажа, впервые примененные в этом фильме»[31].

Словом, в сталинскую эпоху фильм Пудовкина сознательно переводился в соцреалистический канон. Критиковалась же картина за то, что в этот канон... не умещалась. Советская критика 1952 года не могла простить Натану Зархи того, что, «развивая» мотив отсталости слесаря Власова, он превратил этого русского человека в погромщика, состоящего в «Черной сотне».

Словом, пудовкинская «Мать» чем дальше, тем меньше соответствовала принципам соцреализма. Создавалась своего рода идеологическая и эстетическая ниша для новой, радикальной экранизации.

Экранизация. Своевременная книга — своевременные мысли (Горький — Донской: 1955)

Дитя не плачет — мать не разумеет.
Русская пословица

Чем точнее экранизация, тем меньше у нее шансов на успех. Успех же фильма Пудовкина состоял в том, что это была вовсе не экранизация. Собственно, экранизация «Матери» была осуществлена — спустя полстолетия после выходя в свет романа и через три десятка лет после фильма Пудовкина — Марком Донским.

---

[27] Там же, с. 228.
[28] Там же, с. 227.
[29] Марьямов А. Народный артист СССР Всеволод Пудовкин. М., 1952, с. 74.
[30] Там же, с. 75, 77.
[31] Там же, с. 85.

Культурная ниша для нее была готова. Экранизация не просто назрела, но — перезрела. И потому — сорвалась. Донской опоздал всего на три года. Выйди его фильм не в 1955-м, но в 1952 году, его ожидал бы совсем другой прием. Фильм Донского был первой и единственной «настоящей» экранизацией горьковской повести. Роман был понят именно как вполне «своевременный» (что в сталинской культуре означало «классический» и потому музейно ненужный). Все возможные «несвоевременные мысли» относительно его проблематики были сняты. Да только сам фильм оказался именно в это время удивительно несвоевременным.

В принципе, его выход был не случайным: экранизации классики пошли в это время одна за другой. В 1958 году В.Каплуновский снимает по сценарию того же Н.Коварского, который переделывал для М.Донского «Мать», «Капитанскую дочку» (переэкранизируя «Капитанскую дочку» («Гвардии сержант», 1928) Ю.Тарича по сценарию В.Шкловского); в следующем году А.Баталов по сценарию Л.Соловьева снимет «Шинель» (как бы в ответ на «Шинель» 1926 года Г.Козинцева и Л.Трауберга по сценарию Ю.Тынянова); в 1961 году осуществляется новая экранизация «Казаков» (режиссер В.Пронин, автор сценария В.Шкловский), которая заменяла «Казаков» 1928 года В.Барского по сценарию того же В.Шкловского. И т.д. Несомненно, «Мать» Донского лишь открывает этот ряд. Но она странным образом его и закрывает: эстетически фильм Донского — классический продукт зрелого соцреализма послевоенного образца и должен располагаться в истории кино где-нибудь между «Сказанием о земле Сибирской» и «Незабываемым 1919-м». Но получилось так, что он вышел в свет как раз в канун 1956 года, когда ставки революционного кино резко пошли вверх, а ставки, условно говоря, Чиаурели и Пырьева — вниз. Судьба двух фильмов Пудовкина и Донского совершенно необычна: один стал триумфом великого Пудовкина, другой — провалом великого Донского. Но не судьба этих фильмов нас здесь занимает. Куда важнее увидеть эстетические и социальные причины и контексты этих «побед» и «поражений».

Критика дружно ругала картину Донского. Всего за три года до того упреки, которые критики обрушили на Донского, просто не пришли бы им в голову. Собственно, фильм ругали за то, что это... соцреализм. Послушаем доброжелательную (!) критику: «Странно сказать: фильму не хватает юмора, героям — насмешливого лукавства, озорства, он однокрасочен, временами даже аскетичен... Коль скоро в фильме нет разнообразия оттенков, местами скрадывается и афористическая, меткая, сочная, как пословицы, горьковская речь. Текст звучит «нейтрально»... Встречаются в фильме и отдельные проявления дурного вкуса, сентиментальности, которые кажется чужеродными вкраплениями в общий мужественный настрой фильма»[32].

О критике недоброжелательной нечего и говорить. «Написать «Мать» по Горькому для Н.Зархи было трудно, но зато он создал хороший сценарий по гениальному роману, многое в нем изменив, — писал Шкловский. — Написать «Мать» по Горькому Н.Коварскому было легко, он создал кальку романа, но одновременно было подготовлено все для того, чтобы кинолента оказалась посредственной»[33]. В самом деле, Пудовкин превратил роман (далеко, как понимал и сам Шкловский, не «гениальный») в трагедию (каковым он вовсе не являлся — там ни сын, ни мать не погибали), создав пафосный, заражающий фильм. Донской создал нарратив-иллюстрацию, вернув все в бытовой жанр. Пытаясь повторять (при этом утрируя) Пудовкина и себя прежнего, он шел за горьковским романом — таким, каков он есть. Зархи преодолел Горького главным образом потому, что «сократил» его несмолкающих революционеров, обнажив фабулу: «Отец» — «Мать» — «Сын». Исчезло подполье, а с ним и бесконечные чаепития с политическими разговорами и пафосом. Вот это «соцреалистическое» болтливое, резонерствующее «подполье» и воссоздал Донской на экране. Режиссер шел за Горьким по привычке, и провал экранизации был обеспечен качеством этой книги. Дело, однако, не только в том, что «грянул 1956 год» и вся соцреалисти-

---

[32] Владимирова З. Душу воскресшую — не убьют! — В сб. «Марк Донской». М., 1973, с. 127 — 128.

[33] Шкловский В. Не думайте, что инсценировка — спасение. — «Октябрь», 1958, № 10, с. 149.

ческая «художественная продукция» начала таять, как пудовкинский лед на реке. Пудовкин пытался внести в роман «своевременные» для своего времени мысли. Роман ему нужен был как повод, потому так свободно он и Зархи обращались с «несвоевременным» для них горьковским текстом.

Иное дело — Донской. Он был органически неспособен на подобное обращение с Горьким. По замечанию Майи Туровской, в фильмах Донского «иной пафос, нежели в картинах Большой Тройки, показывающих непосредственно революционную ломку и переделку сознания. Марк Донской, открыв Горького, обратился к более глубоким истокам происшедшей ломки» — именно благодаря Горькому Донской «открыл и ту пеструю, бродящую и поднимающуюся на дрожжах Русь, которую сам еще отчасти застал в своих поисках профессии, места и смысла жизни. Она открылась Донскому через Горького и через Достоевского, которого он никогда не ставил, но которого воспринял через посредство того же Горького — исповедально и дискуссионно»[34]. Это очень верно, но относимо все же к горьковской автобиографической трилогии Донского.

В «Матери» же верность Горькому фатально подвела режиссера. Фильм стал цветным, а горьковский мир Донского, как ни странно, лишился пестроты, какой отличалась черно-белая трилогия. Жизнь здесь «перебродила» и уже «прокисла» — все как бы закончилось. Пудовкину надо было подтягивать события вперед к осуществлению дела Матери и Сына — знамя, в руках с которым погибает Мать, реяло над Кремлем спустя двадцать лет. Донскому, наоборот, надо как будто оттягивать время назад, стилизовать «прошлое», создавать его.

Пудовкин был одним из тех, чьими усилиями в 20-е годы Революция превращалась в Историю. Она переставала быть настоящим, открывалась тем самым эра «наследников». Усилиями тех же мастеров в 30-е Революция была окончательно превращена в эпос. В 50-е годы эту музеефицированную историю требовалось постоянно оживлять, но вовсе не для легитимации власти (каковая режиму после террора и войны более не требовалась), а для ее демонстрации.

Соцреализму нужен именно «плохой» горьковский роман с его резонерством, с его искусственным «пафосом», с его бьющей через край мелодраматичностью, с его психологической недостоверностью и непереваренным «революционным романтизмом» — этот роман-опера, где герои не говорят, но ораторствуют, с пафосом произносят «арии» на тему «борьбы за права рабочего класса». Именно этому соответствовали кричащий кич пейзажей Донского с диким сочетанием огненных зарниц, ядовито-красного заката и ультрамаринового неба, набитый предметами, захламленный интерьер с комодами, какими-то цветными занавесками, тяжелыми портьерами и скатертями, вставки дикторского текста, в которых произносится непроизносимое — патетические монологи о великом слове «товарищ», о «позорных лохмотьях народа» и т.п., визуальные решения — оживающий барельеф матери в начале фильма и превращение ее в барельеф в конце, барельеф, который мог бы украсить станцию «Горьковская» московского метро (Донской нашел радикальное решение финала горьковского романа: его мать не погибает, но... каменеет, превращаясь в памятник себе), внешний вид участников этого действа — чистенькие рабочие в отбеленных и отутюженных косоворотках и аккуратных пиджаках, дамы-революционерки — все сплошь благородные девицы в платьях с кружевными воротничками, поющие «Вихри враждебные» (в подобных сценах революционеры Донского превращаются в молодогвардейцев Герасимова), сентиментальность, из-за которой актеры не знают, как вести себя во многих сценах, вынужденные без конца то целоваться, то едва ли не паясничать перед камерой, то кланяться принародно (причем неоднократно), словом, поступать не только психологически недостоверно, но необъяснимо для взрослых людей.

Дело, однако, в том, что в действительности таков сам роман Горького. Критика хотела, чтобы Донской приукрасил его, на что режиссер был органически неспособен: повторить успех трилогии Донской попросту не мог: по качеству горьковская «Мать» так же несопоставима с его автобиографией, как экранизация Донского с его трилогией.

---

[34] Туровская М. Марк Донской в двойном свете. — «Киноведческие записки», 1992, вып. 13, с. 49.

Особой темой является изображение Донским революционеров. Их «опасная деятельность» показана в фильме в полном соответствии с романом — весело и легко. Показательна в этом плане сцена распространения Ниловной листовок на заводе, где тема «умные революционеры, дураки-сыщики» получает полное развитие. Здесь фильм Донского продолжает славные традиции «Ленина в Октябре» и «Юности Максима». Революционеров видно за версту — все, что они делают, отличает удивительный непрофессионализм: у них бегают глаза, рискуя, они делают прилюдно странные вещи, например, зачем-то на улице передают друг другу листовки, хотя это можно было делать попросту в квартире. Все эти несуразности идут от тривиализации изображения революции, которая произошла в 30-е годы, — с непременными темными комнатами, в которых при закрытых дверях заседают революционеры, с тайными типографиями. В этих помещениях обычно накурено, но у Донского и здесь все стерильно, а грязь только там, где нужно показать «беспросветную жизнь народа».

Шпик — тоже особый типаж. Как и революционеров, шпиков тоже видно за версту, как будто задача тех и других не скрываться, но, наоборот, быть как можно более заметными. Традиционно они представлены в советском кино словно в спецодежде (непонятно, почему они вообще не одеваются в мундир городовых) — неизменный котелок, усики, короткий пиджачок, тросточка, бегающие хитрые глазки... Такой персонаж похож более на провинциального опереточного актера, чем на служащего государственной охраны. Вся эта традиционная в советском кино иконография революционеров и шпиков была частью общей стратегии по банализации революции и была призвана свести основных участников революционной борьбы к знаковым, едва ли не ролевым фигурам: поскольку в историко-революционном фильме (а «Мать» Донского — из этого ряда) все обычно стягивается к вождю, революционеру остается роль «рядового бойца» («пламенного», «беззаветно преданного» и смекалисто-находчивого), которому могут соответствовать только «мелкие бесы», то есть шпики. В сущности, это набор героев для другого советского жанра — «рассказов у пионерского костра». Только на это и осталась годной Революция.

Донской зарекомендовал себя гениальным мастером таких рассказов еще в горьковской трилогии. Хотя в «Матери» ему нужно было разрешить и культурную проблему, каковой, несомненно, был фильм Пудовкина. К примеру, если у Пудовкина и Зархи акцентируется перелом в сознании матери, связанный с мотивом невольного предательства, а точкой отсчета становится ее обращенный к сыну крик после суда: «Прости, Пашка!», то у Донского подчеркивается перелом в поведении не Ниловны, но Павла и перенесен он в начало фильма и тоже выражен в крике «Ой, прости, мама!» и... ледоходе. Такого рода примеров можно привести немало — многое в экранизации строится на прямой полемике с фильмом Пудовкина.

Говоря о лицах, глазах, «нематериальном пейзаже» у Пудовкина, оператор Анатолий Головня (спустя полвека) писал: «Наиболее удачными операторскими находками в фильме «Мать» мне кажутся «портреты» (крупные планы) и изобразительное решение актерских сцен»[35]. Для «пейзажа ощущения, а не натуры», как он его называл, «выбирались такие кадры, в которых отсутствовала бы материальная конкретность, останавливающая на себе внимание зрителя [...] Фотографическая обработка этих пейзажей лишала их натуралистичности»[36]. Эта «нематериальность» кадра до сих пор поражает у Головни. Совсем иное дело у Донского — переполненный бытом кадр, где теряются не то что лица, но сами фигуры людей, а пейзаж сделан на уровне почти пырьевского кича. «Эстетическая ошибка» Горького стала, прямо как и предвещал Тынянов, «новым конструктивным принципом» — основой соцреализма.

В мировой киномысли фильмы Донского определяли по-разному — как «кинопоэмы», «драматические элегии», «кинометафоры», его «метод» обозначали как «неоромантизм», «пылкий лиризм», «трансцендентный реализм». Последнее определение-оксюморон, пожалуй, наиболее точно характеризует «зрелый социализм» позднего Донского. Это действительно реализм непостигаемо-

---

[35] Головня А. Экран — моя палитра. М., 1971, с. 11.
[36] Головня А. Свет в искусстве оператора. М., 1945, с. 122.

го и внеопытного. Его референции — в сфере идеологических высших понятий. Отраженное здесь — конечно, не ложь, но визуально отстроенная идеология; по этим зримым конструкциям реальности, заменяющим самую реальность, и надо изучать советскую историю. Идеология, как заметил когда-то Сергей Третьяков, не в материале, но в форме. Из этого он делал вывод, который был опровергнут новым советским искусством: «От подписи архиповские бабы еще не станут женотделками»[37]. В 20-е годы, когда кино только училось делать новые «подписи», мало кто думал о том, что, научившись «подделывать подписи» и овладев «новым конструктивным принципом», можно будет не только превратить «архиповских баб» в «женотделок», но подделывать банкноты и куда большего исторического достоинства. Дело, действительно, не в одном только материале...

Съемки из подполья. Несвоевременные книги — несвоевременные мысли (Горький — Панфилов: 1989)

В тайном деле — чести нет.
М.Горький. «Мать»

И все же Третьяков был кругом не прав: идеология — и в материале. Панфилов изменил горьковскую фабулу до неузнаваемости, соединив в одном сюжете по

«Мать» (режиссер Г.Панфилов). Ниловна — Инна Чурикова

крайней мере три произведения («Мать», «Жизнь ненужного человека» и «Карамору»), при этом с наибольшей точностью выразив не столько горьковский пафос, сколько заглушенные этим пафосом неразрешимые горьковские вопросы. Здесь был, несомненно, серьезный эстетический и идеологический спор с великими оппонентами режиссерами Пудовкиным и Донским. Впрочем, на стороне Панфилова были великие союзники писатели Горький и Достоевский. Они, наконец, встретились. Все пятеро.

Величие Горького, между прочим, в том и состоит, что, в отличие от Достоевского, хорошо (слишком хорошо!) знавшего, как не надо и как надо, слишком уверенного в своей правоте, Горький *мучился* «проклятыми вопросами» и не мог их разрешить, а потому всегда оказывался «несвоевременным»; он и требует со-

[37] См.: «Новый ЛЕФ», 1928, № 1, с. 3.

ответствующего — «несвоевременного» — чтения: Горький, как заметил А.Трошин во время обсуждения фильма в «Киноведческих записках», «от них уходил, убегал, прятался, обманывал себя, вытягивал вверх... романтико-революционную идею, а они-таки, подспудные инакомысли, пробивались на страницы». Отсюда — у Панфилова «нет правых и виноватых, «своих и врагов». Тут все увидены как участники трагического театра. Не моралист, а художник, Панфилов «несвоевременное» горьковское противоречие разрешил: оставил его на все времена открытым»[38].

Увидев в фильме Панфилова «трагедию целостного человека», «трагедию мысли», «трагедию чувства», «трагизм существования», Трошин писал: «Фильм Панфилова если что-то нам «возвращает», то лишь одно: чувство трагического, трагическое (а стало быть, истинно зрелое) ви́дение мира, истории и себя в них»[39]. Почему «трагическое»? Участники дискуссии о фильме отвечали на этот вопрос — здесь нет «врагов»: «У каждого своя правота. И у царя, и у Ленина. И выбрать нельзя, потому что, выбрав, вы сразу становитесь узкопартийными людьми. Вот для меня сухой остаток фильма»[40]. Между тем и здесь еще не «сухой остаток». Ленин, царь, губернатор, Павел... все правы. Но правы-то они по-своему, каждый в «своей» правоте, а как оказалось, перед лицом истории — трагически, фатально все не правы. Вот это и есть «сухой остаток».

О «несвоевременности» фильма Панфилова говорили все его рецензенты, но лишь немногие увидели в нем «попытку строить «Мать» не как «своевременную книгу» [...] а как вневременную, то есть интегрирующую в себе все времена русской истории»[41]. Горький обладал не только великим писательским голосом, но и редким историческим слухом — такими же своевременными оказались и «Несвоевременные мысли»: не было в 1917 — 1918 годах ничего более насущного, чем они. Вот почему столь привлекателен он был для чтения вновь и вновь (что не мешает считать его одним из самых непрочитанных русских писателей XX века). К нему обращались многие — каждый за своим. Пудовкин создал пропагандистский фильм, который должен был зажигать. Донской — «экранизацию классики», которая должна была музеефицировать прошлое. Не то Панфилов — он, по точному замечанию Л.Козлова, «создал по-настоящему исторический фильм, целиком основанный на историческом сознании и историческом понимании»[42].

Фильм Панфилова легко, однако, читается и как историческая аллюзия: конец 1980-х годов — очередная буксующая революция, преддверие очередного «царского манифеста». Этот актуально-политический слой автор и не скрывает: не случайно среди лозунгов, которые выкрикивают Павел и его друзья, такой, например: «Да здравствует демократия и гласность» — как будто сейчас взятый с последнего митинга Межрегиональной группы; не случайно введено в фильм стихотворение 1866 года В.Курочкина о том, что «эпоха гласности настала» и теперь стало можно говорить, что «одиножды один — один».

Этот современно-своевременный план был важен режиссеру, на его фоне проясняется основное: отказавшись от превращения в бесов не только революционеров, но и шпионов, Панфилов вступил в полемику не только с Пудовкиным и Донским, но и с Достоевским и Горьким.

Признаем, «Бесы» были первым историко-революционным романом в русской литературе. Переведя критику революционаризма Достоевским в критику реакционно-консервативной полицейщины, Горький приписал нечаевщину самим жандармам. Панфилов же сознательно берет только одну, светлую сторону русской революции, хорошо, конечно, зная, что было в ней много нечаевщины — этого не мог скрыть даже «Краткий курс». Попутно заметим, что именно в описанной Горьким сормовской истории с Петром Заломовым было все, в том числе и убийство революционерами провокатора «в лесочке». В фильме в парал-

---

[38] См.: «Мать» Глеба Панфилова. Опыт коллективной интерпретации». — «Киноведческие записки», 1991, вып. 9, с. 72, 74, 79.

[39] Там же, с. 64.

[40] Там же, с. 62.

[41] Там же, с. 65.

[42] Там же, с. 61.

лель этому мотиву дана сцена, в которой Рыбин предлагает Павлу револьвер, а тот отказывается, говоря, что «нам» это ни к чему; у Зархи — Пудовкина Павел не только не отказывается, но прячет оружие, что и становится причиной ареста.

И вот, беря эту светлую сторону революции, Панфилов побеждает в, казалось бы, обреченной партии, которую до него проиграли Горький и Донской. Его «Мать» — это удивительным образом улучшенный Горький. Панфилов сделал то, что Горькому не удалось (а в задачу ни Пудовкина, ни Донского не входило): заставил зрителя *поверить в происходящее*. На это многое работает в фильме. Скажем, персонажи явным образом приближены к опыту современного зрителя — от речи до одежды и интерьера все осовременено. Это современные люди, которые не ходят в лохмотьях, пользуются вилками, живут не в покосившихся лачугах, не в комнате с одной кроватью, но во вполне просторных квартирах. Занятно наблюдать, как от фильма к фильму — от Пудовкина к Донскому, а от него к Панфилову — «растет благосостояние трудящихся». Откуда этот «неуклонный рост»? От эстетических и идеологических задач, разумеется.

Зачем вводит Панфилов сцены работы на заводе с их выразительной монотонностью, однообразием и доминированием огненно-красного адского цвета? Автор шел на сознательный риск, давая этот узнаваемый цех, как будто сколок другой реальности — из «Большой жизни» или «Весны на Заречной улице». И не ошибся: этот цех, в котором рабочие проводили по десять-двенадцать часов в день, этот тяжкий физический труд изображают совсем не то, с чем они традиционно — с 30-х годов — ассоциируются, но объясняют что-то очень важное в истоках русской революции. Одновременно Панфилов с поразительной точностью воспроизводит Россию казенную — ее неуютность, ее необжитость, ее холод, ее безбытность. Там, где появляется эта Россия — со страшными облупленными стенами, металлическими дверьми, грязью, слякотью под ногами, солдатским хамством, — концентрируется страшная обыденность насилия; оно, кажется, в самом этом казенном воздухе. Здесь делается страшно за человека.

Принято полагать, что тему сиротства внес в советскую литературу Андрей Платонов — его герои сплошь сироты. Между тем тема если не полного сиротства, то уж точно безотцовщины привнесена в русскую литературу XX века Горьким. Не только в «Матери», но куда в большей степени в «Жизни ненужного человека», не говоря уже о горьковской автобиографической трилогии, — рассказ о детстве занимает огромное место. Не случайно четверть фильма изображает детство героев «Матери» и «Жизни ненужного человека», а крик подростка Павла «Хочу к папане!» как бы завершает процесс взросления, становится детонатором самоубийственного взрыва-инициации и резкого взросления. Этот мотив повтора детства во взрослости последовательно проведен в фильме. Крик Павла «Долой царя!» во время демонстрации даже интонационно воспроизводит все то же детское: «Долой царя, и царицу долой!» в пустом цеху. Через избиение ребенка Панфилов находит объяснение перелома — то, чего не было ни у Горького, ни у прежних его интерпретаторов. Сделать роман реалистическим можно было, только найдя мотивы, скрепы развития. Реализм — это прежде всего мотивация.

Говоря о реализме, отметим, что в фильме подчеркнут биологический мотив, у Горького подспудно-стыдливый. Такова изначально подчеркиваемая оппозиция в детях здорового и хилого, ущербного, ущемленного, на всю жизнь закомплексованного. Можно предположить, что именно отсюда рождается подполье. Но Горький, а с ним и Панфилов, идет дальше: биология, оказывается, ничего не объясняет. Так, из здорового ребенка Якова Сомова-Караморы рождается нечто еще более страшное, чем из его хилого брата Евсея Климкова. В фильме нарочито много сексуальности, что, несомненно, идет от Горького, хотя и не сюжетно. Так, совращение тринадцатилетнего Павла в фильме воспроизводит совращение подростка Евсея Климкова из «Жизни ненужного человека», которое, в свою очередь, восходит к Достоевскому.

Во всем этом проглядывает общая стратегия режиссера — сделать роман психологически достоверным, «улучшить» Горького. Так, все диалоги, речи героев тщательно просеиваются, изменяются, дописываются, сокращаются, а там, где нет прямых изменений, достоверность достигается за счет работы актера, интонирования, работы камеры. Панфилов как будто демонстративно воспроизвел

почти самые провальные сцены романа и фильма Донского, но все они у него поразительно психологически достоверны, убедительны и тщательно выстроены, с тем чтобы снять всякую патетику. Характерна в этом смысле сцена свидания в тюрьме — разговор матери и сына в присутствии третьего — надсмотрщика. Пудовкин поставил здесь своих знаменитых солдат — одного осоловелого от беспробудного пьянства и сна, другого — топящего в плошке таракана. Донской заставил мать ругаться с надсмотрщиком. У Панфилова же все построено на том, что эти трое повернуты таким образом, что надсмотрщик видит Павла, но не видит матери, которая знаками показывает Павлу то, что ей надо ему передать. Это чисто кинематографическое решение сцены усилено удивительной находкой Панфилова: на экране то и дело появляется «четвертый» — глаз в глазке, следящий за всеми тремя. Образ тюрьмы завершен. В то же время Панфилов отказывается от ряда хрестоматийных сцен. Так, мы не увидим в фильме сцены распространения матерью листовок на заводе — вместо этого дается ее символический уход в темноту цеха (трагический «уход в революцию»). Убрана и кульминационная в романе сцена суда — дана фактически только переработанная речь Павла, в которой не осталось и следа романного резонерства.

И все же это не перевод патетики в быт. Фильм сохраняет удивительную поэтичность. Эта образность создается изощренной визуальной цитатностью. Странно, например, что никто из писавших о фильме не обратил внимание на то, что Панфилов воссоздает на экране (в явной полемике с Пудовкиным и Донским) кустодиевские пейзажи: постоянная картинка дивно красивой зимы, многократно повторяемая, — из того же символического ряда, что и бесконечно звучащий романс, о котором было замечено, что «это герой фильма [...] романс — маскировка сходки, а на самом деле он — ее содержание [...] сама жизнь становится маскировкой [...] Нормальное принимает форму маскировки»[43].

Но почему же именно светлую сторону революции взялся изобразить Панфилов? Почему отказался идти за правдой автора «Бесов», или «Матери», или «Жизни ненужного человека» и «Караморы»? Он связал провокаторов и революционеров в один сюжетный узел, но отказался двигаться далее в этом направлении. Отказавшись от штампов историко-революционного фильма (шпионы у него больше не ходят в котелках, глазки у них не бегают, они говорят умно и связно), Панфилов остановился на пороге «Бесов» (идти в этом направлении значило изменить Горькому и создать «своевременный» памфлет), он остановился на пороге «Матери» (экранизировать «Мать» в том виде, в каком ее создал Горький, значило переснять фильм Донского). Но он остановился и на пороге «Жизни ненужного человека» и «Караморы». В особенности — «Караморы».

Дело в том, что в «Караморе» Горький сделал страшные открытия и заглянул, наконец, в такую бездну, в которую никто за ним заглянуть не решился да по известным причинам и не мог. Дело в «Караморе» не в том лишь, что революционер стал провокатором, а в том, что Горький открыл новый страшный и реальный типаж. Именно этот тип и победил позже Власовых, о чем Горький, когда писал «Карамору» в начале 1920-х годов, вряд ли думал. Иное дело Панфилов, знавший, чем дело кончилось: Павел, его дело, его святая вера обречены. Вот почему, столь тщательно воссоздавая отдельные сцены романа, режиссер выбросил чуть ли не всю его вторую половину: именно там (с переездом в город) мать и оказывается в настоящем революционном подполье, в среде «профессиональных революционеров» и выполняет их работу. Изобразить это правдиво, оставаясь на светлой стороне революции, было невозможно: «в тайном деле — чести нет». Вот отчего в фильме о революционерах Панфилов с такой осторожностью изображает их: среди действующих лиц — рабочие, курсистки, студенты, но лишь мельком показан настоящий революционер — врач, нашептывающий матери в музее, словно бес, что ей надо пронести листовки на завод для спасения сына.

Панфилов вынес, наконец, слова «запрещенные люди» в заглавие, но почему-то в заглавие только первой части, тогда как вторая осталась вообще без названия. Поэтому название «Запрещенные люди» можно рассматривать как подзаголовок всего фильма. И в самом деле, «запрещенными» оказываются здесь все — революционеры, жандармы, провокаторы, Ленин, губернатор, царь...

---

[43] Там же, с. 60 — 61.

В ситуации, когда «народ безмолвствует», легитимности нет, она сводится к чистой силе, а вопрос о власти решается «революционным путем» — любой исход в этой ситуации будет «легитимирован» «безмолвствующим народом». Это, конечно, не проблема этих именно героев фильма и персонажей российской истории, но проблема самой российской политической культуры — та самая «тысячелетняя парадигма».

Тут мы и приходим к еще одному финалу все той же истории. Интересно, что едва ли не все интерпретаторы и инсценировщики «Матери» покушались на жизнь Ниловны. Может быть, поэтому реальная мать — Анна Кирилловна Заломова — умерла в 1938 году в возрасте девяноста лет. Конечно, у каждого были свои причины для «убийства» матери. Причины эстетические и, уже, жанровые. Финал панфиловского фильма — зарезанная на вокзале, в луже крови мать — это ведь и есть завершение цикла: наконец-то экранизирована та самая сцена, с которой начался замысел Пудовкина и которую он так и не снял. Неожиданный финал фильма Панфилова не более реалистический, чем у Донского. Если у Донского все происходит в соответствии с идеологическим соцреалистическим заданием (мать каменеет в монументе), то и здесь — тоже. Только задание другое.

Едва ли не во всех интерпретациях романа мать и сын либо оба погибали, либо оба оставались жить. У Панфилова же мать погибает, а сын остается в живых. Мать погибает самым невероятным образом. Ее прилюдная смерть от руки Якова Сомова — убийство невозможное. *Так* погибнуть мать не могла. Ее убийство настолько же нереально (символично), насколько нереальна (символична) и заключительная сцена фильма — с *живой* матерью. Оба финала говорят об одном: условного Павла уже ничего не должно удерживать, *так* убитая мать должна «развязать» ему руки, вновь сводя провокатора и революционера. Обоим им теперь не жить. Новый виток насилия уже начался. Поэтому предсмертный вопрос зарезанной матери, обращенный к убийце: «Как же ты будешь жить после этого, Яков?» — уже «отвечен»: он не будет жить, он, условный Яков, и у Горького не жилец. Он уже вурдалак. Не случайно именно в этой вокзальной сцене перед нами перевертыш и контаминация двух вещей Горького — тот самый преданный провокатором брат (из «Жизни ненужного человека») сам становится провокатором (из «Караморы»), что закрепляется в самой «достоевской» сцене фильма — сцене вербовки Сомова: в той же комнате, где он убил, той же ручкой, которой под дулом заставил провокатора-брата подписать себе смертный приговор. Вот почему в «черном человеке», убивающем в конце фильма мать, уже трудно узнать Якова Сомова.

Лужа крови. Заключенных проводят в вагоны через ту же дверь, через которую только что вынесли убитую мать. Павел видит ее в окно. Зовет (это последние слова картины): «Мама!.. Мать!..» Она оборачивается и молча уходит *по скованной льдом реке*. Так мы вновь возвращаемся к Пудовкину: вместо знаменитого финального победно-ликующего ледохода — мертвое ледяное молчание матери, нет и намека на оттепель, все сковано льдом. Этот пессимистический финал отражает трагизм судьбы не только матери, но и сына. Потому и сняты здесь знаменитые, всегда и всюду повторявшиеся заключительные слова матери: «Душу воскресшую не убьют!» Нет, ничего здесь не воскресает, хотя «все впереди» и «время действия» (нам не случайно напоминает об этом заставка в начале каждой серии) — 1901 год. Впереди — страшный XX век.

Признаем, ленинское определение — «своевременная книга» — было тогда, в самом начале века, наиболее верной характеристикой неудавшегося горьковского романа. Но удивительна эта многократная (не только в кино, но и на сцене — от Б.Брехта до Ю.Любимова) жизнь романа в трех фильмах — их потрясающая своевременность, которая состоит не только (и по большому счету не столько) в вовлеченности художественного произведения в современность, сколько в отраженности самой этой современности (и через нее — Времени) в искусстве: по трем «Матерям» можно изучать историю советской культуры и советского исторического сознания. Плохой роман не умер, но оказался многократно востребованным; его своевременности хватило на целое столетие. Чего же еще мог бы пожелать автор этой, как оказалось, *великой* книги? Пусть и не самой своевременной из великих, но, несомненно, самой великой из своевременных.

ЛАБОРАТОРИЯ КРИТИКА

«Переводы с восточного»

Я ждала тебя так долго,
что душа моя
сгорела от желания.

Из «Записок придворной дамы из сада, где опадают цветы»

АЛЕКСЕЙ ОРЛОВ

Ясный Свет любви

Поскольку существует почтенная традиция снабжать выходящие в свет переводы комментариями, будет уместным откомментировать восточную специфику «Переводов с восточного», тем более что в этом аспекте фильм является беспрецедентным для истории отечественного кино: он вводит в обиход российского кинематографа некоторые буддийские (и отчасти даосские) темы, идеи и концепции, которые ранее никогда не возникали в российском киноландшафте.

Игровое кино вне антропоцентризма

«Переводы с восточного» — режиссерский дебют Нины Шориной в игровом кино. До этого она много лет ставила кукольные фильмы («Сон», «Второе Я» и другие), в этой сфере она хорошо известна знатокам и профессионалам. В начале 90-х она отходит от традиционного кукольного кино, использует куклы и большие объемные модели из необычного материала. Ее фильмы превращаются в своеобразные культурные перекрестки, непривычный конгломерат взаимоисключающих мотивов, техник, жанров, стилей. В ее последних картинах, на мой взгляд, ощущались две главные тенденции: богоискательство и глубокое увлечение эстетикой сюрреализма, отчасти сходной с приемами Яна Шванкмайера[1].

Существуют известные прецеденты перехода выдающихся кукольников

[1] Широкому зрителю, возможно, знакомы его полнометражные игровые картины «Фауст» и «Кое-что из «Алисы»; они появлялись на пиратских видеокассетах. Однако всему миру он известен прежде всего как постановщик короткометражных фильмов (их около пятидесяти), блестяще варьирующих главный мотив сюрреализма — «соединение несоединимого».

(Владислав Старевич, Ян Шванкмайер, Харди Волмер, Рао Хейдметс и другие) и режиссеров рисованной анимации (Валериан Боровчик, Душан Вукотич, Карел Земан и другие) в игровое кино. Обычно в этом случае возникает крайне любопытная эстетика, мало напоминающая привычное игровое кино.

Следует заметить, что игра актера, как правило, обостряет переменчивые, непостоянные, то есть случайные, стороны человека — те самые, которым суждено постепенно исчезнуть в процессе эволюции. Кукла же изначально (и прежде всего на Востоке) является образом вечной, неизменяемой, божественной сущности, заключенной в данном теле. В этом смысле сдвиг эстетики традиционного игрового кино в область религиозных представлений, связанных с куклой, и работа с актером именно в этом ключе (что как раз и реализовано в фильме Шориной) вызывает кардинальную перестановку акцентов. Например, принцип физической реальности, господствующий в игровом кино, обычно отходит на второй план, а его место занимает одна из тонких, «надреальных» структур: судьба, рок, фатум, предопределенность, божественный промысел или что-то иное. Одновременно с этим фильм перестает быть антропоцентричным — то есть намертво «зацепленным» за актера, который в обычном кино практически постоянно держит кадр. Человек становится не больше (и не меньше) любого предмета, вещи, аксессуара, находящегося в кадре. Меняется принцип работы камеры: исчезает традиционная привязка к персонажу и неотступное слежение за ним, возникает воздух, прогалы, паузы, колоссальную нагрузку обретает пейзаж, натюрморт, аксессуары бытовой обстановки. И наконец, в таких фильмах упор делается на пластику изображения, на невербализуемые образы (статические и динамические — такие, как игра светотени, ауры и засветки, свечения, прохождение света через полупрозрачные среды, «полевые» структуры, внутрикадровый монтаж), создающие ощущение фиксации самой реальности, а не ее трактовки или оценки.

Замечено, что в восточных культурах резко понижена ценность эго и самости[2], что обычно позволяет человеку иного происхождения, тесно взаимодействующему с одной из восточных культур, не только более успешно интегрироваться в общество, но глубже и полнее ощущать единство всего сущего.

Все сказанное выше можно отнести к «Переводам с восточного».

Приведу пару примеров того, как используется пластика «полевых» сред и пейзажа в фильме. Героиня выходит из здания Музея Востока. Зима, метет поземка. При этом не сразу замечаешь, что снежные вихри не льнут к земле, как обычно, а поднимаются ввысь. Такое движение снега говорит о существовании мощного потока восходящих энергий или, возможно, является метафорой перевернутых отношений верха и низа в мире героини[3], отсылкой к зазеркальности ее духовного состояния[4]. В следующем кадре героиня идет вдоль кирпичной стены старой фигурной кладки — монастырская стена, отмечаю я про себя. Героиня сворачивает в переулок — на дальнем плане в нефокусе возникает звонница церкви. Вся дорога героини с работы, по сути, превращена в метафорический «путь к храму», в качестве которого в дальнейшем выступает, во-первых, обитель главных персонажей — дом, в котором они живут, и, во-вторых, они сами[5].

Сюжет

В фильме всего три персонажа — один проходной (Андрей Вяткин) и два главных: она и он (Нина Шорина и Василий Немирович-Данченко). Большая часть действия происходит на загородной даче, где живут два главных героя. Она — переводчица с японского, он — человек без определенных занятий, любитель текстов Ницше, которые свободно читает на языке оригинала, и блаженного Августина, которые цитирует на латыни. «Это московская интеллигенция, ко-

[2] Это отмечает, например, живущий в Лондоне иранский мастер-суфий Джавад Нурбахш. — См.: N u r b a k h s h J. The Bestower of Light. London, 1999, p. 124.

[3] Вспомним древо ашваттха в Бхагавадгите, растущее корнями вверх — символ эволюционирующего человека, сознание которого, смещенное в тонкий план, доминирует над физической реальностью.

[4] Метафора, характерная для христианства, обозначающая устремленность человека от дольнего к горнему.

[5] Ср., например, с христианскими представлениями о том, что истинный храм — это не постройка из камня и песка, а сам человек. В этом контексте становится понятным, почему снежные вихри в кадре с героиней поднимаются к небу, а в последующих кадрах с каменным храмом они льнут к земле.

торая эмигрировала в культурологическое пространство», — лаконично намечает Нина Шорина главную линию сюжета. Два главных героя — люди настолько разные, что трудно понять, что же удерживает их вместе. Кажется, что они живут вместе не благодаря, а скорее вопреки всему, что происходит (точнее, не происходит) между ними.

Амальгама называния

Героиня переводит средневековую повесть. Поэтому название фильма прямо отвечает его сюжету. Однако по ходу фильма мы узнаем, что понятие «восточный» имеет в японской культуре особый смысл: с востока приходит весна, которая часто выступает как метафора любовного чувства. Поэтому здесь существует выражение «восточный господин», которое означает «любовник», «любимый муж». В этом контексте название читается иначе: «Переводы с языка любви». Заметим, что подразумеваемая при этом необходимость в переводе рождает целый круг ассоциаций и прежде всего неявно предполагает, что та среда, социум или аудитория, к которой обращается фильм, *обезлюбела*, утратила язык любви, перестала его понимать и именно поэтому нуждается в переводе (следует заметить в скобках, что речь идет о необычном чувстве, при этом акцентируется не оно само, а его кармическое последействие, что, разумеется, вызывает у зрителя, не знакомого с понятиями реинкарнации и кармы, определенные трудности прочтения сюжета).

И наоборот, по ходу фильма говорится, что в то время, к которому относится действие переводимой японской повести (около 1008 года), *жизнь и любовь являлись синонимами, а человек, лишенный чувства любви, считался неполноценным.*

Аристократы чувства

Японская повесть, о которой идет речь, написана придворной фрейлиной и повествует о ее любви к знатному господину, с которым она находится в близких отношениях. В то же время мы узнаем, что главная героиня — сотрудница Музея Востока в Москве, живет в огромном двухэтажном деревянном доме где-то за городом, вдвоем с мужчиной, чья внешность и аристократические руки достаточно однозначно указывают на его родовитость. Мы множество раз увидим и руки героини — ее полные округлые пальцы с длинными перламутровыми ногтями, — и их неторопливые, несуетные движения, исполненные, как кажется, врожденного достоинства. Кроме того, предметы обстановки, одежда, наконец, манера держаться косвенно свидетельствуют об аристократической родословной наших героев. Так с самого начала возникает определенный параллелизм отношений двух главных персонажей в фильме и в японской повести, которую переводит героиня (в обоих сюжетах их играют те же самые актеры), а также неявный параллелизм их династийного статуса: это сливки общества, его духовная элита, несущая в себе (и собою) квинтэссенцию национальной культуры, невзирая на то, что исторический ход событий, похоже, лишил их социального статуса и подобающего им положения в обществе[6].

Реальность и ее оценка

В разговоре со мной Нина Шорина упоминала, что те кинокритики, которые смотрели «Переводы с восточного», позитивно оценивая картину, отмечали, что она стоит особняком, в стороне от современного отечественного кино. Действительно, фильм обладает редким эстетическим качеством, которое, будучи ярко проявленным, возможно, и определяет особый статус картины. Речь идет

[6] Я как-то замечал в одной из своих книг, что на самом деле такого человека можно лишить династийного статуса, но невозможно лишить той удивительной культуры и духовной ауры, которая обеспечивает его превосходство практически в любой сфере деятельности, которой он соблаговолит заняться. В пример я приводил Арсения и Андрея Тарковских, чья фамилия происходит от названия существующего до сих пор дагестанского селения Тарки, где исторически располагался двор правителя страны. Невзирая на утрату всех своих социальных привилегий, Арсений Тарковский практически занял трон духовного монарха современной русскоязычной поэзии, а его сын Андрей занял такое же место не только в российском, но, пожалуй, и в мировом кино.

о свойстве бытийного нейтрализма[7]. Понимая, сколь экзотичную тему я затронул, постараюсь на простых примерах пояснить, что имеется в виду.

Современный художник, рисуя, скажем, муравья, изображает усики, лапки, туловище, но при этом закладывает в изображение свое содержание — обычно то состояние, которое он переживает, когда рисует. Это может быть что угодно — восторг творчества, самомнение, гордыня, сожаление о последней ссоре с женой, обида на соседа по даче и т.д. Это считается нормой современного творчества — закладывать в рисунок свои ощущения или переживания (принцип индивидуалистического творчества), то есть в конечном итоге насыщать свое творение собою, энергиями своего «я».

Классический художник Китая (VII — X века) поступал совершенно иначе. Он руководствовался основополагающим тезисом: «Рисуя муравья — стань муравьем»[8]. Это означало, что он передавал в своем рисунке не только (и не обязательно) внешний вид муравья, но прежде всего *уровень сознания* муравья.

Для этого предварительно необходимо было отрешиться от своего «я» и медитативно сонастроиться с муравьем.

В этой эстетике определяющей являлась энергетика рисунка, а не изображение (поэтому чаньский мастер мог, например, в учебных целях изобразить одним движением кисти нечто, напоминающее печную трубу, но это нечто при этом заключало в себе вибрации муравья, а ученик, для которого это и было сделано, должен был считать их и сказать мастеру, что тот изобразил на самом деле. Судя по всему, именно так возникли первые в мире абстрактные рисунки).

Такой муравей уже не имел ни малейшего отношения к самому автору рисунка, ибо картина не содержала ни грана личности художника, его «я». Именно в этом смысле она являлась самой реальностью, муравьем как таковым (прежде всего воспроизводя его тонкий, вибрационный план, то есть «дух» или «душу»).

Понятно, что такое изображение находится вне наших оценок, за пределами добра и зла, хорошего и плохого — ведь эти оценки существуют только в наших головах и отсутствуют в окружающем мире, который в этом смысле является бытийно нейтральным, не говорящим ни да, ни нет, не одобряющим и не осуждающим кого-либо и что-либо.

Именно так и строятся «Переводы с восточного». (Замечу в скобках, что А.Ф.Лосев полагает, что бытийный нейтрализм — неотъемлемое свойство классической эстетики; то есть здесь пролегает граница между классической и неклассической культурой, а наличие этого важнейшего свойства может свидетельствовать в пользу классичности того или иного произведения.)

В фильме все персонажи и их поступки, будучи нейтральными, в случае обычного, «оценочного» восприятия обретают двойственный статус или, иначе, допускают как позитивную, так и негативную трактовку — в зависимости от предпочтений зрителя. Это возможно, лишь если структура фильма исходит из позиции бытийного нейтрализма.

Например, двойственны личные отношения главных персонажей. В течение всего фильма они не скажут друг другу ни слова и даже ни разу не коснутся друг друга. Являются ли они мужем и женой, любят ли друг друга? Каков характер их отношений? Внутрикадровый монтаж их передвижений по лабиринту огромного дома выстроен так, что скорее запутывает, чем проясняет их отношения, суть которых лишь постепенно проясняется по ходу сюжета и становится окончательно прозрачной лишь в финале, после введения темы реинкарнаций.

Драматургия сатори

Сатори — японская калька санскритского классического термина *самадхи* — означает «просветление» как кратковременное растворение индивидуального сознания во всеобщем. В Японии сатори часто достигалось не с помощью особых «опор» и практик, как в Индии (мандалы, янтры, сидячие медитации, особые обряды, богослужения, мантры), но с опорой на бытовое окружение (ширмы, живопись, пейзаж, чайная утварь и процесс заварки чая) или бытовые ситуации.

---

[7] Я пользуюсь терминологией, детально разработанной А.Ф.Лосевым — см., например, его многотомную «Историю античной эстетики».

[8] Об этих аспектах восточных духовных искусств см. мои статьи «Искусство чань и дзен» и «Заметки о духовной поэзии средневекового Китая» в сб. «Методология йоги». М., 1993, с. 202 — 239.

Любая бытовая деталь и поступок могли сыграть роль адхары («опора» — *санскр.*) или трамплина для изменения уровня сознания. Классический текст, фиксирующий этот процесс, — «Записки у изголовья» Сэй Сёнагон, которые с формальной стороны видятся эстетизированными записками скучающей придворной дамы. На самом деле перед нами фиксация тех деталей и «мелочей жизни», которые помогают данному человеку удерживаться в возвышенном, просветленном состоянии сознания, выстраивая свою жизнь в виде цепочки переходов от сатори к сатори[9]. Жизнь сознания при этом уподобляется череде непрестанных взаимопереходов между разными уровнями сознания.

Большая часть действия фильма, пожалуй, и построена как спонтанный и плавный процесс скольжения сознания главной героини от одного сатори к другому. Следует отметить, что это уже очень высокий духовный уровень, доступный единицам (следующий этап — переход от самадхи к нирване, то есть к непрестанному пребыванию в просветленном состоянии или, иначе, в реальности).

Возможно, именно для подчеркивания этой сверхважной функции аксессуаров интерьера и требуется их крайне тщательная проработка, что воспринимается как тотальная эстетизация бытовой среды. Интерьеры дачи (как жизненной, бытовой среды персонажей фильма) насыщены элементами восточных культур (ширмы, вазы, статуэтки будд, шкатулки, китайские фонарики, листы с японской каллиграфией, бронзовые светильники, китайский фаянс, заварочные чайники и аксессуары для приготовления чая), что мотивировано профессией героини. Однако и все остальные «невосточные» элементы работают в том же ключе: деревянный расписной сундук, пишущая машинка начала века, дореволюционные издания книг с пожелтевшими страницами, плетеные корзинки, медный таз, ступени лестницы из мореного дуба, матово светящиеся теплым красновато-коричневым цветом, наконец, потемневшие некрашеные бревна самого дома, которому не менее ста лет, показаны так, чтобы предъявить зрителю самое реальность и тем самым дать возможность также использовать энергию данного объекта для достижения сатори.

Особое значение здесь имеют светотеневые эффекты, потому, возможно, что традиционно они считаются на Востоке феноменами более тонкой природы, примерами гармоничного взаимослияния инь-ян, света и тени (отсюда полупрозрачность, светопроницаемость восточных фонариков, бумаги для каллиграфии, ширм и фаянса).

Описанное выше прямо ложится на сюжет фильма, героиня которого полностью поглощена переводом средневековых «Записок придворной дамы из сада, где опадают цветы», составленных по тому же принципу, что и «Записки у изголовья».

При этом на экране воспроизводится не только обычная жизнь героини, но и процессы, происходящие в ее сознании, которое глубоко погружено в японский текст и растворено в нем настолько, что сигналы из внешнего мира доходят до него как бы сквозь толстый слой воды — приглушенные, замедленные, отфильтрованные. Именно поэтому героиня неизбежно обретает амбивалентный статус двойственного существования как одновременного отсутствия-присутствия и в реальности, и в мире средневековой повести, что выражается в замедленности движений героини, ее повышенной статуарности, отсутствии мимики и, наконец, речи — она зачастую напоминает сомнамбулу, грезящую наяву и живущую «наизусть», как святые персонажи в «Цвете граната» С.Параджанова.

Кажется даже, что героиня изъята из своего окружения, мир утратил над ней власть — ничто из того, что происходит с ней и вокруг нее, не способно вызвать даже простейшую эмоциональную реакцию на ее лице. Может показаться, что в каком-то смысле здесь воспроизводится чистая жизнь духа, освободившегося от всех привязанностей материального плана (и, в частности, изжившего свои эмоции, то есть практически достигшего идеала бесстрастия). Однако на самом деле — в соответствии с принципами восточного искусства — здесь везде поддерживается тончайший баланс, взвесь различных сторон жизни персонажа.

Подавляющая часть русских фильмов — драмы. У Нины Шориной вместо привычной для русского кино драмы возникает не «дедраматизированная» форма (само это определение, родившееся в лоне западной культуры, предпо-

[9] В 1999 году «Записки у изголовья» были изданы в составе объемистого сборника под общим названием «Буддизм», наконец-то оказавшись в своем «родовом» контексте.

лагает в качестве точки отсчета все же драму как норму бытия, по отношению к которой все иное подразумевается маргиналией, отклонением от нормы), а нечто иное. Можно назвать это амальгамой, чередой отражений истины, дао, ци, которая заключена во всех мировых явлениях и постигается через любое из них. Мир предстает здесь как гармоническая[10] (а не трагическая либо драматическая) колыбель, объемлющая всех живущих.

Бардо: состояние «ни жив ни мертв»

Мир вещей в фильме двойствен: вещи плотно «записывают» полотно экрана, делая его непрозрачным, материализуют и овеществляют среду. В то же время, как мы уже знаем, любая вещь — это возможный путь к дао, к ощущению слитности себя с миром, поэтому на самом деле именно вещи делают мир подлинно прозрачным, являя в разных формах единую основу мироздания, ци, как называли ее китайцы.

Эта двойственность получает свое предельное воплощение в существовании персонажей, которые амбивалентны даже в отношении своей жизни и смерти. Несколько раз на экране появляется образ, в котором смешаны черты знатного кавалера из повести и мужчины-ницшеанца. При этом он показан статуарно, его глаза закрыты или открыты, но неподвижны, а лицо чуть подцвечено голубым. Раздевая его, героиня манипулирует с ним таким образом, что невозможно понять, кукла перед нами или живой человек. Этот образ — предельно наглядная констатация пограничного состояния сознания героини, которое не является ни жизнью, ни смертью (тибетец уверенно назвал бы его бардо). Состояние бардо, согласно буддийским представлениям, достигается не обязательно после смерти, существует целый ряд промежуточных состояний, достигаемых и в течение жизни. Более того, сама жизнь видится «промежуточным состоянием» в том случае, когда центр сознания смещается в один из тонких планов, все более полно фокусируясь на нем. Возможно, именно такого рода постепенное сосредоточение сознания героини, равноценное ее еще прижизненному уходу в «мир иной» как реализация буддийской максимы «умри до того как умрешь», и составляет стержень движения сюжета.

Визуализация танки

Еще одно возможное и весьма уместное основание двойственности, пронизывающей структурные построения «Переводов с восточного» — воспроизведение структуры танки. Мы привыкли к однозначным переводам танки на русский язык, которые фактически разрушают ее структуру и не дают возможности русскоязычному читателю уловить самую основу образности танки. В качестве примера, проясняющего истинное положение дел, приведу танку из антологии X века «Ямато-моногатари»[11]. В русской транскрипции танка выглядит так:

Тамакусигэ
Фута то сэ авану
Кими-га ми-во
Акэнагара я ва
Арану то мохиси

Стихотворение может быть переведено так:

О драгоценная шкатулка!
Крышка и низ не встречаются
В тебе.
Ты все еще открыта?
А я-то думал, что уже нет.

Но смысл его может быть передан еще и таким образом:

О драгоценная шкатулка!
Два года мы не встречались
С тобою.
Все еще цвет твой алый?
А я-то думал, что уже нет.

---

[10] Базовый буддийский термин в этом смысле — dukham (*санскр.*), который часто переводится на русский язык как «страдание». На самом деле в фундаментальных работах по буддизму (см., например, «Вопросы Милинды») «дукхам» понимается как тонкое, бессознательное томление воплощенной души по своему невоплощенному, божественному состоянию. Возможно, акцентация страдательности в популярных русскоязычных переводах буддийских текстов отвечает общей «страдательной» доминанте российского менталитета (ср. с православной концепцией мира как «юдоли скорбей»).

[11] «Ямато-моногатари». М., 1982, с. 33.

В тексте «фута то сэ» (крышка и низ) соотносятся еще и с «фута тосэ» (два года), «ми» (корпус) — с «ми» (ты), «акэ» (открывать) — с «акэ» (алый). Потому танка одновременно представляет собой и описание драгоценной шкатулки, и обращение к давней возлюбленной.

Однако для танки важен не прямой либо скрытый смысл, но одновременное просвечивание одного сквозь другой двух смысловых слоев, умещающихся в одной словесной конструкции. То, что мы обычно принимаем за переводы танки, является развалиной, руиной стихотворения, утратившего свою суть — то самое напряженное свечение (как минимум) двух смыслов сквозь один и тот же текст.

Приведу еще один очень красноречивый пример подобных построений из области современной рекламы: «сырOKforYOU».

Надпись содержит в себе три способа прочтения: «Сырок for you» (сырок для вас), «Сыр O.K. for you» (отличный сыр для вас) и наконец «Сыр pokfor for you» (сыр рокфор для вас) — за счет двойной отнесенности буквы «р» (к предыдущему и последующему слогу) и предлога for (к предыдущему и последующему слову).

В свете описанного выше становятся понятными основания амбивалентности и многосмысленности едва ли не всех образных построений фильма, которые ощутимо противятся попыткам свести их к однозначным трактовкам. «Переводы с восточного» являются редкой попыткой воспроизвести сам принцип построения танки и визуализировать танку в ее полных измерениях, а не только в том урезанном виде однозначного высказывания или пейзажной зарисовки, в каких русскоязычный читатель привык ее воспринимать (хотя в фильм включены и традиционные, чисто иллюстративные кадры цветущей сакуры, сухого ковыля под ветром и т.д). Лучший из этих кадров, на мой взгляд, — тяготеющий к черно-белой графике кадр куста репейника среди снега. Когда для проявления всеобщей гармонии, дао любви, пронизывающего все сущее, используется мертвый и иссохший (зимний) колючий сорняк, обычно вызывающий лишь пренебрежение, это действует гораздо глубже и тоньше, чем традиционные восточные красоты.

Лицо и личина

В качестве примера амбивалентных построений, близких к эстетике танки, опишем манипуляции с маской.

Мужчина-ницшеанец много раз появляется на экране в маске лиса. Маска надевается то спереди, то сзади и, наконец, сбоку: объемная вытянутая лисья морда направлена в сторону, создавая неординарный эффект наличия у персонажа не просто двух личин, но, пожалуй, даже двух голов (поскольку маска не закрывает ни лицо, ни затылок).

При движении персонажа в маске камера активно использует переходы от тех ракурсов, в которых видна одна маска, к тем, в которых она вообще не видна.

Так достигается эффект визуальной пульсации лица и личины персонажа, при которой лицо и маска выступают крайними, как бы частными случаями общей ситуации, когда персонаж *одновременно* обладает и лицом, и маской, надетой, но не закрывающей лица. Эта игра является блестящей отсылкой к традиционному восточному образу лиса-оборотня.

Чаньские парадоксы

В фильме немало прямых упоминаний буддийской традиции чань. Напомню, что чань стал проникать в Японию из Китая начиная с VII века, но получил широкое распространение лишь с XII века, став известным как дзен. Однако вполне вероятно, что высшая знать (к которой, безусловно, относились придворные фрейлины) гораздо раньше погрузилась в тонкости нового учения, чем обычные японцы. Поэтому будет вполне уместным, если и мы — вослед за героиней повести 1008 года — попытаемся объяснить мотивы ее поведения также и традицией чань.

Чтобы заставить сознание выпрыгнуть из узилища традиционных представлений, освободиться от земной логики, опустошить себя, для того чтобы воспринять реальность как она есть, и нужен был парадокс. Последней целью здесь являлся не этот либо тот мир, но уход за пределы всех миров. Именно это в буддизме и называлось «полным и окончательным освобождением», останавлива-

ющим цепь перевоплощений. Конечная цель эволюции человека в буддизме — уйти навсегда в Ясный Свет, вместо того чтобы вновь и вновь воплощаться в плотное тело на Земле.

Как правило, чаньский парадокс не избирал и не искал выбора между двумя (и более) крайностями — он отрицал их все во имя «хорошего ухода» как ухода навсегда, ухода от всего, о чем можно помыслить и вообразить себе.

Думаю, именно эта позиция (кстати, в плане эстетики формально достаточно близкая позиции сюрреалистов) проясняет наиболее шокирующие кадры «Переводов с восточного». Один из них — пламя, взметнувшееся над сугробом, в котором находится засыпанная снегом героиня. Второй — дупло старого дуба, похожее на истлевшие кости мумии, неожиданно открывающиеся под одеждами «восточного господина», которого в любовном томлении раздевает героиня.

Видимо, в этом же ключе следует искать разгадку парадоксального поведения мужчины-ницшеанца в зимней сцене под дубом, предшествующей появлению пламени над сугробом: он раскапывает замерзшую в снегу женщину, но как только видит, что та оживает и открывает глаза, начинает вновь закапывать ее в снег. Похоже, что его не устраивает ни ее смерть, ни жизнь и он стремится как бы вывести ее *за пределы* того и другого.

Понятно, что это запредельное состояние недостижимо на уровне телесности, а то, что происходит на экране, является, конечно же, аллегорией или метафорой определенных этапов духовного пути и/или состояний адепта.

Замечу, что парадоксальное горение снега, под которым находится героиня в состоянии «ни жива ни мертва»[12], имеет близкую буддийскую параллель в «чуде с огнем и водой»: будда (то есть попросту человек, достигший просветления) способен из одной руки извергать огонь, из другой — воду. Это метафора уничтожения (или иначе примирения) в будде всего того, что мнится нам взаимоисключающим, несовместимым, противоположным. Похоже, что горение снега является прямым аналогом «чуда с огнем и водой» и в определенной степени отсылает к достигнутому героиней духовному состоянию «божественного блаженства».

Единство сознания

Ближе к финалу фильма проясняется еще один мотив, который становится ключевым и завершает развитие действия. Это мотив перевоплощений. Придворная дама и ее кавалер из XI века оказываются предыдущими воплощениями наших современных персонажей — переводчицы-японистки и ее странного спутника-ницшеанца, причем в тех же самых телах. Такие случаи хорошо известны в индуизме и буддизме. Более того, в фильме впрямую звучит одна из молитв, обращенная к Будде, о том, чтобы в следующей жизни тот вновь воплотил молитвенника в том же теле и в том же окружении.

Это значит, что именно кармические связи удерживают наших персонажей друг возле друга и определяют их нынешние отношения, склонности и род занятий. Получает точный смысл кадр многократного отражения в зеркале подсвечника с горящей свечой, образующего целый ряд одинаковых светочей, уходящих в глубину кадра: свеча — общекультурный символ жизни человеческой, а ряд, образованный повторением той же самой свечи, — это ряд череды воплощений данного сознания в том же теле.

Становится понятно, почему героиня выбрала для себя столь экзотичную для России профессию и отчего она с такой глубиной захвачена переводимой повестью: эти строки тысячу лет назад начертала она сама, описывая историю своей любви. Вот почему к финалу две параллельные сюжетные линии — японская и современная — неразрывно сплавляются воедино: на самом деле они принадлежат одному сознанию, одному и тому же человеку.

Лишь теперь получают свое истинное объяснение парадоксы наблюдаемого ранее «слипания воедино» этих линий, когда, например, панорамирование камеры по барханам песка, среди которых японка находит тело своего погибше-

[12] Замечу, что это выражение, часто встречающееся в русских сказках, судя по всему, досталось нам вместе с нашим индоарийским прошлым и является уцелевшим у славян рудиментом индуистских (впоследствии перекочевавших в буддизм) представлений об особых состояниях сознания.

го возлюбленного, захватывает листы японской рукописи, переводимой героиней, и наконец, знакомую пишущую машинку, стоящую прямо среди песков. И даже казавшаяся чисто авторским произволом сцена, когда извлеченное из-под песков тело возлюбленного вдруг начинает дышать, обретает совсем иное звучание — ведь ее возлюбленный по-прежнему жив, он рядом с ней, здесь, в заснеженной России конца XX века, причем в том же самом теле.

Следует пояснить, что с позиций буддизма глубокая любовная страсть мужчины и женщины создает между ними неразрывную прочную связь на тонком плане (карму), которая может сохраняться тысячи лет — до тех пор пока наконец эти двое не сумеют избавиться от сковывающих их любовных цепей и тем самым изжить свою карму. Разумеется, любовь обращается в кармическую обузу лишь тогда, когда она основана на плотском влечении влюбленных друг к другу. В этом случае она является завесой между человеком и Ясным Светом. Если же влюбленные способны различать друг в друге Ясный Свет и в своем страстном влечении как бы протягиваются сквозь партнера к Нему, их связь влечет их по пути к просветлению.

В финале японистка находит в песке у крутого обрыва на берегу реки шкатулку, которую тысячу лет назад своими руками она зарыла в снег под дубом в Японии. Этот пространственный сдвиг можно рассматривать как свидетельство того, что искомое единство ее сознания (как итог и опыт всех ее воплощений) достигнуто. На это указывает и содержание шкатулки: чистый белый лист бумаги — образ пустоты, шуньи (*санскр.*) как начала и конца всех вещей в индуизме и буддизме.

Бытие в Ясном Свете

И в индуизме, и в буддизме общеизвестно, что обычно человек воплощается вместе с теми, с кем он был кармически связан в предыдущих жизнях. Жены и мужья, любовники и любовницы, друзья и подруги вновь и вновь возобновляют свои отношения, протягивающиеся из одной жизни в другую. Два главных персонажа фильма и являются такими «перерожденцами»: их отношения страстной любви, завязавшиеся тысячу лет назад, до сих пор связывают их незримыми узами, которые лишь они сами способны разорвать.

Если это так, то какие формы принимает любовь двух людей, которые любят друг друга уже множество жизней — целое тысячелетие, как наши персонажи? Ясно, что такая любовь очищается и шлифуется временем, в конце концов трансформируясь в отношения, лишенные всего случайного, излишнего, наносного. Вряд ли она напоминает общепринятые ныне отношения, клише и стереотипы. Более того, скорее всего большая часть обычных форм отношений и условностей уже давно умерла для таких влюбленных, изжита ими. Возможно, именно поэтому в «Переводах с восточного» воспроизводятся более чем странные, на наш современный взгляд, отношения двух главных персонажей, практически не содержащие общепринятых условностей и даже, как кажется, не содержащие вообще ничего, что могло бы указать на природу их отношений.

Суть их связи проявляется в эпизоде с попыткой сжигания веера. Мужчина почти бессознательно открывает печную заслонку, с тем чтобы бросить в огонь японский бумажный веер, который не имеет для него никакой ценности. За несколько секунд до этого героиня, сидящая в своей комнате за пишущей машинкой с опущенной головой и закрытыми глазами, в состоянии глубокой задумчивости, поднимает голову, встает и выходит из комнаты, успевая подойти к своему «восточному кавалеру» именно в ту секунду, когда он протягивает веер к огню, и выхватить веер из его рук.

Этот лаконичный эпизод проявляет наличие духозрения, внутренней телепатической связи между персонажами, позволяющей им видеть и ощущать друг друга на расстоянии. Замечу, что это одна из классических айшварий (свойств носителя продвинутого сознания). По-видимому, именно это внутреннее *со*бытие наших персонажей делает ненужным внешние проявления чувств.

Тем не менее, главные персонажи не равны в своих отношениях друг с другом. В самом общем смысле можно сказать, что для мужчины жизнь, которой он живет, — это раскованная и непринужденная игра как выражение полной спонтанности бытия, жизнь-театр, жизнь-карнавал, в которой давно смешались и стерлись друг о друга высокое и низкое, смешное и серьезное, грубое и

галантное, уместное и неуместное. Замечу, что таков один из идеалов божественной жизни на Востоке — например, спонтанный, лежащий вне времени танец Шивы, разрушающего и вновь сотворяющего мир. Таково же и время мужского персонажа: оно начинается и завершается по его желанию и изволению, что отражается в его манипуляциях с песочными часами.

Следует сказать, что мужчина в фильме наделен и другими отметинами достигнутого им внутреннего совершенства. По умолчанию он «освобожден» от профессии и службы, то есть от всех обязанностей перед обществом; он *просто живет* — так, как находит нужным. Это характерная черта человека, свободного от кармы, «достигшего». Еще один штрих: он много смеется (и ему эхом откликается смех Шаляпина и Доницетти), а смех в буддизме — результат расширения сознания (отсюда образ смеющегося мудреца или хохочущего наставника дзен).

Можно сделать осторожное предположение, что, в отличие от него, его спутница слегка отстает от него и на наших глазах проходит последние стадии своего пути. Например, она еще не научилась жить в текущем мгновении и постоянно проваливается в прошлое, теряя даром энергию на бесплодные воспоминания, вместо того чтобы впрямую направить ее на своего «восточного господина», по-прежнему живущего рядом с ней, с тем чтобы отработать и изжить карму, намертво связывающую их. Возможно даже, что она не совсем отождествляет, как бы не узнает в своем нынешнем партнере свою давнюю любовь, возможно, именно за счет своей глубокой регрессии в прошлое.

Но и прошлое может служить *адхарой*, и именно в этом контексте оно воспроизводится в ретроспективных эпизодах. Отсюда глубочайшая внутренняя сосредоточенность героини, медитативность, внешняя бесстрастность, отрезанность от внешнего мира, плавность и замедленность движений, фокусировка сознания на одном из наиболее вдохновенных и одухотворенных эпизодов из своих прошлых жизней. Все это позволяет ей подготовиться для последнего, завершающего прыжка в Ясный Свет, в Дао.

Там, за любовью, — дао любви

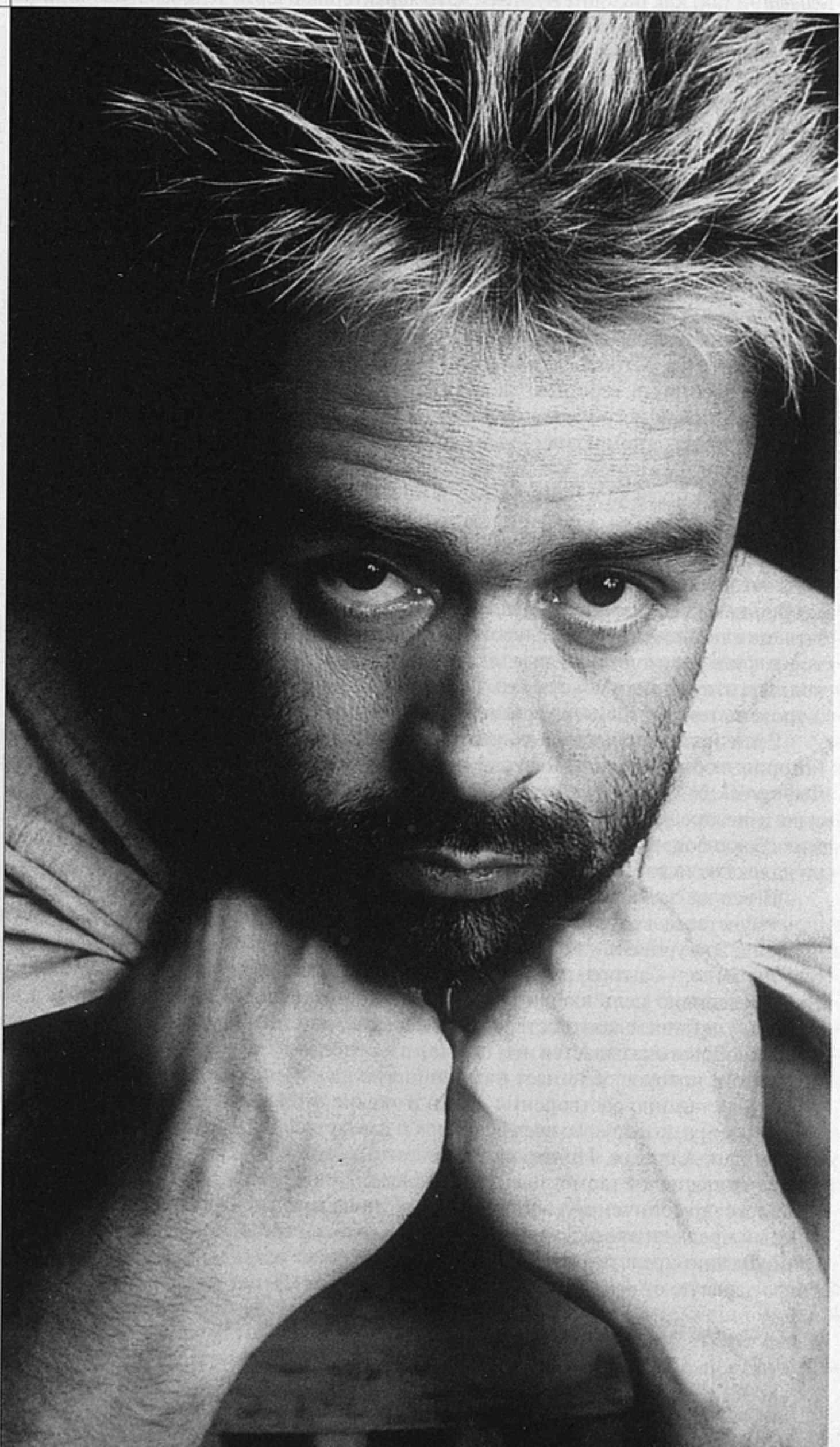
Судя по доминантам российской культуры, для душ, воплощающихся в России, актуальна задача *изживания страстей*. По сравнению с российским (надо сказать, не слишком высоким) «уровнем страстности» любовное чувство, показанное в фильме, отчетливо выглядит «чужедальным» своей мягкостью и почти полным отсутствием сексуальных обертонов. Здесь страстность (почти) изжита и уровень тонкости чувств соответствует уже не драме, а лирике.

Если искать аналогии в западной культуре, то на память невольно приходит история любви Адриана Леверкюна, описанная Томасом Манном в «Докторе Фаустусе». У Манна влюбленные не ищут встреч друг с другом, похоже, их чувство и не предполагает физической близости. У Нины Шориной персонажи, живя бок о бок, едва ли не столь же «чужедальны» друг другу. История этой любви далека от истории страсти.

И все же за любовью как страстью и за любовью как тончайшим лирическим чувством, которое уже почти и не прочитывается, существует еще один уровень. Это уровень уже не самого любовного чувства — сколь бы утонченным оно ни было, — а того, ради чего оно дается нам, к чему направляет человека. Эту последнюю цель любви (которую ясно определял Иисус, говоря: «Я есть любовь») в нашем контексте можно назвать «дао любви» — ведь в конечном итоге любовь оказывается не целью, а средством, повозкой, транспортным средством, которое облегчает нам прибытие на конечную станцию «Я есть любовь», на станцию растворения капли в океане, отдельного человека — в целостности мира, которая во всех религиях и именуется Ясным Светом, Богом, Иеговой, Дао, Аллахом, Ишварой, Абсолютом.

Мир как целое гармоничен, уравновешен, совершенен, самоценен. Но точно так же гармоничен и уравновешен едва ли не каждый кадр фильма, едва ли не каждый предмет, аксессуар, жест, поворот головы, световой рефлекс, смещение тени. Трудно представить себе кинокартину, более актуальную для России — и более далекую от реалий сегодняшнего быта, чем «Переводы с восточного».

О П Ы Т



Люк Бессон

ЛЮК БЕССОН:

«Я боюсь, что начну повторяться»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЖАН-ПЬЕР ЛАВУАНЬЯ

Жан-Пьер Лавуанья. В чем вы больше всего изменились за минувшие десять лет?

Люк Бессон. Мне кажется, что я стал более зрелым человеком. Не только как режиссер. Все растут, все стареют. То, что вас волнует или просто интересует в сорок лет, отличается от того, что вас занимало в тридцать. Меняется подход к вещам и, стало быть, манера говорить о них. Что же касается работы... Пожалуй, главное, что я понял за эти десять лет, так это то, насколько это трудное дело. Не сама режиссура, а все, что вокруг нее.

Жан-Пьер Лавуанья. Что вы имеете в виду?

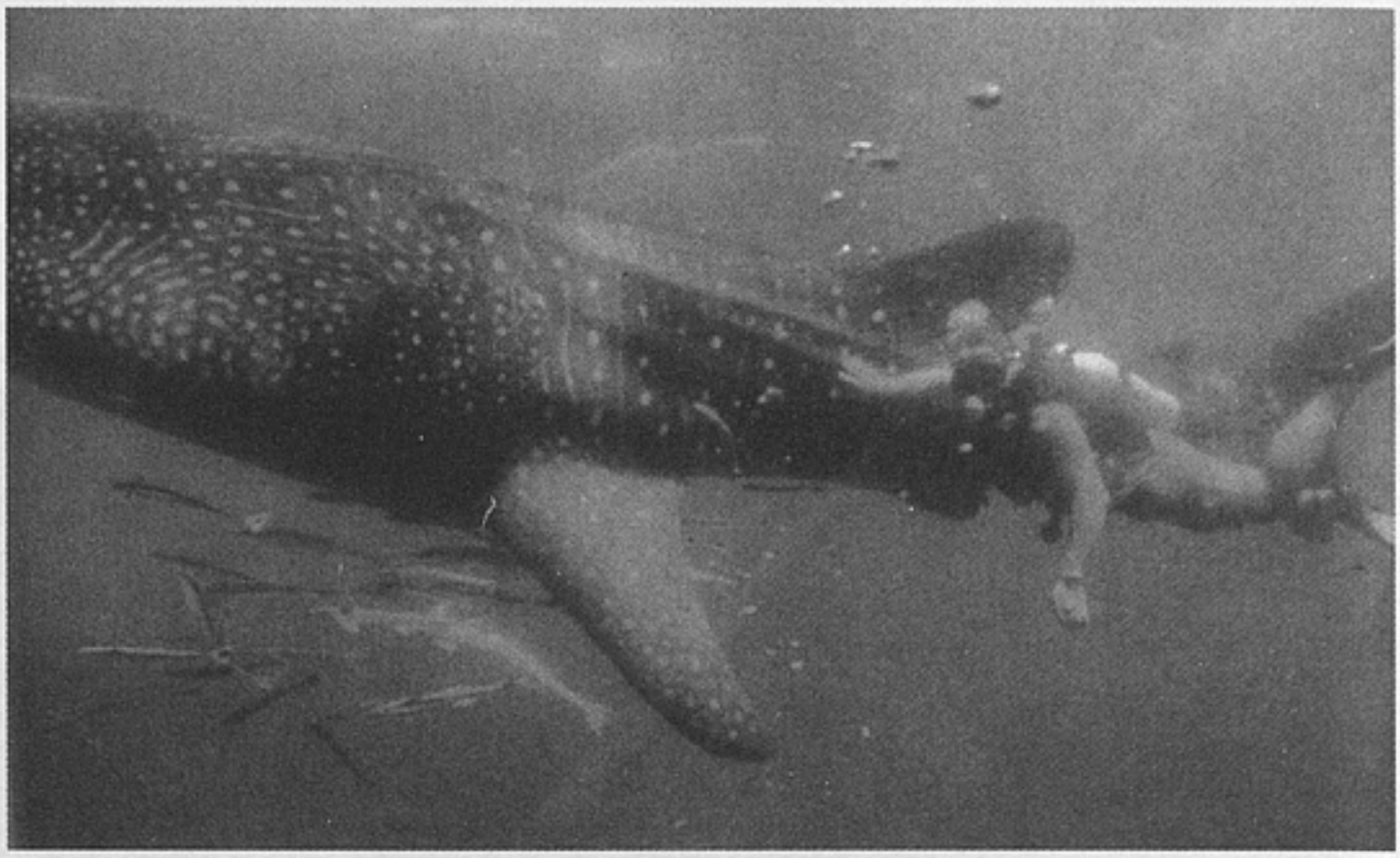
Люк Бессон. Чем дальше продвигаешься вперед, тем больше приходится прилагать усилий, чтобы защитить то, что ты делаешь. Иначе нет развития. Ведь чем активнее ты как режиссер, тем больше тебе дают денег, а это сразу усиливает нажим со стороны: большие деньги — большие ожидания. Поэтому становится труднее работать.

Жан-Пьер Лавуанья. Под работой вы понимаете то, что делаете на съемочной площадке?

Люк Бессон. Да, главным образом. Период написания сценария тоже чрезвычайно важен. Для меня в этом смысле ничего не изменилось. В это время ты один. Надеваешь наушники, изолируешь себя, и никто не вмешивается, никто не отвлекает. Неприятности возникают потом, во время подготовительного периода или съемки. И если я стараюсь оградить себя от посторонних на съемочной площадке, то вовсе не потому, как пишут газеты, что одержим сохранением тайны, а чтобы лучше работать. Представьте себе, футбольный матч и журналиста, который в разгар игры бегает с микрофоном за игроком и задает вопросы: «А куда ты теперь будешь бить? Кому дашь пас?» Так нельзя! У режиссера должно быть место, где он может собраться с мыслями. Люди вокруг сильно отвлекают внимание. В этот период работы все чувства напряжены. У вас словно нет кожи. Вы становитесь гиперчувствительным и не в силах от этого освободиться. И все, любую информацию, готовы воспринимать наоборот. (*Смеется.*) Нужно не потерять главную нить в работе. Я должен быть предельно собранным, на все сто процентов. Каждое утро я перечитываю сценарий, собираюсь с мыслями. С годами я научился охранять свое творческое пространство — просто для того, чтобы более эффективно работать. Это первое, чему я научился за десять лет. Второе — впускать в это пространство других творческих работников.

Жан-Пьер Лавуанья. Каким образом?

Люк Бессон. Прежде, вероятно, опасаясь, что что-то упущу (вовсе не ради утверждения своей власти, но, скорее, для достижения конечного результата), я стремился все сам контролировать. Кадр, костюмы, декорацию, массовку. Теперь, мне кажется, я легче допускаю к своей работе изобретательных людей. Просто я понял, что если появляется сто идей в день, до пятисот сам никогда не дотянешь, а коллеги запросто могут принести еще четыреста.



«Голубая бездна»

Жан-Пьер Лавуанья. И кого вы легче других впускаете в этот ближний круг?
Люк Бессон. Это зависит... На «Жанне д'Арк» это были главный художник, художник по костюмам и костюмер. Несколько ближе к замыслу и к себе допускаю теперь актеров. С актерами это непросто, ибо они не хотят такой ответственности. Они предпочитают всецело подчиниться режиссеру. Так что правильно будет сказать так: я научился не отказывать тем, кто претендует на творчество и рвется в бой. Из этой категории Мила Йовович. Ее все очень интересовало, у нее установились особые отношения с ее героиней, так что необходимо было позволить ей двигаться вперед, участвовать в придумывании характера. Я разрешил ей войти в сценарий. Ей было двадцать два года, когда мы начали работать над фильмом, и она иначе, чем я, воспринимала Жанну. Это подталкивало меня к поиску, я что-то менял в образе Жанны, если, конечно, и мне подход Милы казался интересным. Сегодня для меня крайне важно — и в этом я тоже изменился — избавить людей от чувства скованности, от боязни совершить ошибку. Многие на площадке привыкли считать: «Режиссер — это король. Нам ни к чему думать». Впервые так четко я все это осознал на «Жанне»... Я стал больше требовать даже от ассистентов. В конце концов, к этому привела логика осознания сути режиссерской профессии. Я понял, какие методы работы позволят мне лучше себя выразить. Теперь, вместо того чтобы то и дело говорить ассистенту, что к чему, я один раз подробно и ясно объясняю свою идею и смотрю, как он дальше поступит. А так как у него нет никаких других забот, то он способен проявить недюжинную энергию, намного превышающую мою, ибо у меня масса иных хлопот. Надо доверять людям, заставлять себя делиться.
Жан-Пьер Лавуанья. Если вас спросят сегодня: «Почему вы снимаете кино?» — что вы ответите и будет ли этот ответ иным, чем десять лет назад?
Люк Бессон. Нет, он будет тем же. Я снимаю кино, чтобы выразить себя. Почему именно в кино? Потому что я не способен это сделать ни в музыке, ни в живописи, ни в танце, ни в других искусствах, хотя у меня все же есть свой взгляд на них — взгляд художника. А кино — это современный синтез других искусств. И я чувствую себя на своем месте.
Жан-Пьер Лавуанья. Можно не любить иные ваши картины, можно не принимать что-то даже в тех, которые любишь, но нельзя не поражаться вашему чувству кинематографа, вашей выдумке. Словно глаз вам заменяет камера. Вы это осознаете? Вы много специально работали над этим, условно говоря, кинематографизмом, стремились его развить?
Люк Бессон. Мне представляется, что больше всего я изменился в том, что касается содержания, а не формы. В том, что хочу сказать, а не в том, как. В форме своих фильмов я стал более прямым, более собранным, но кадр, движение камеры у меня не очень изменились, это у меня было всегда.
Жан-Пьер Лавуанья. По-вашему, откуда это у вас?
Люк Бессон. Мне кажется, многое связано с тем, что я не сталкивался с обще-

ством до определенного возраста. И это сыграло большую роль в моем формировании. Я приехал во Францию, когда мне было девять-десять лет. До этого я жил на лоне природы, с ее ветром, солнцем, скалами... То есть я жил в мире, который подчиняется определенным законам. Такое воспитание на природе, в согласии с ней дает солидный фундамент. Я не видел телевизор до четырнадцати-пятнадцати лет. Я не был — может, это и слишком сильно сказано — испорчен, развращен тем, что там показывают. Я пришел в кино одновременно «девственным» и собранным, сформированным на базе природы. Таким образом, даже не обладая специальными да и элементарными знаниями, я сразу почувствовал интуитивную тягу к живописи и архитектуре и их связь с кино. Довольно быстро я научился питаться всем. И возможно, в первую очередь тем, что не имеет отношения к кино.

Жан-Пьер Лавуанья. Иначе говоря?

Люк Бессон. Помню, меня потряс Гарри Каспаров, объяснявший по телевизору, как он дает сеанс одновременной игры с двенадцатью партнерами. «Один или двенадцать, — говорил он, — не имеет значения». Я подумал тогда: либо он обманывает, либо у него математический ум, которым я не обладаю и которым хотел бы обладать. Потом он пояснил свою мысль. Он забывает о шахматах и всецело концентрирует внимание на противниках. Он отделяет таким образом сам метод от психологии. Метод — это правила, комбинации, шахматная техника, которой следует владеть в полной мере. Психология заключается в том, чтобы знать, с кем борешься. Понимать, что противник хочет продержаться подольше и что его нельзя атаковать сразу, хотя он настроен воинственно и лучше было бы с ним расправиться поскорее. Каспаров говорил, что запоминал не саму игру, а лица противников. Прекрасный урок для кино! Надо забыть технику и сконцентрировать внимание на том, что нужно сказать, на тех эмоциях, которые вы хотите выразить.

Жан-Пьер Лавуанья. Вам кажется, что вы владеете всеми средствами киноязыка?

Люк Бессон. Я медленно продвигаюсь вперед. Многое значит опыт. Со временем начинаешь снимать более эффективно и идти прямо к цели, вместо того чтобы использовать обходные пути. От фильма к фильму все более оттачиваешь свое ремесло, делаешь более совершенным свой инструментарий. И отношения с актерами улучшаются.

Жан-Пьер Лавуанья. Чего вы вообще ждете от актеров?

Люк Бессон. Чтобы они стали плотью фильма. Главный момент в отношении с актером — это когда ты его приглашаешь сниматься. Надо быть уверенным, что вы намерены сделать один и тот же фильм. И это, наверное, самое сложное. Я отдаю себя целиком фильму на протяжении более двух лет. Действительно це-

Люк Бессон на съемках фильма «Никита»

ликом. Кинозвезда — это фильм. У актера есть право выбора. Но, сказав «да», актер должен идти до конца. Мне нужно, чтобы актер был предан фильму. Это первое, что я у него прошу. И единственное. С этой минуты уже сам режиссер должен уважать актеров. Перед ними стоит самая неблагодарная задача. Их лица все время на экране. И даже если они играют чуждого себе героя, физически это все равно они. Им приходится за все отвечать. Имена же режиссеров значатся лишь в титрах. Мы, режиссеры, прячемся за актерами. Я уважаю актеров за то, что они выставляют себя напоказ. И многого требуя от исполнителей, я так же много им даю. Я на съемках стараюсь создавать атмосферу, максимально для актеров комфортную. Скажем, я никогда не произношу слово «мотор!». Я сам стою у камеры и включаю мотор в тот момент, когда чувствую, что актер готов: он уже играет, а я поддерживаю его, подсказываю что-то, но жду момента актерского пика. На съемке все подстраивается под актера. Иногда я не выключаю камеру между дублями. Я говорю исполнителю: «Дыши, возьми дыхание». Я делаю довольно длинные дубли, во время которых сцена проигрывается три-четыре раза, для того чтобы максимально использовать то состояние, в котором находится артист. Сами дубли могут быть утомительны. Но все равно это легче, чем когда перезаряжают камеру. Энергия не теряется, актер не выключается ни на миг.

Жан-Пьер Лавуанья. Каков ваш самый сильный козырь?

Люк Бессон. Я никогда не лгу самому себе относительно своей режиссуры, подлинности происходящего на экране — хорошо это или плохо. Я всегда думаю, что можно еще поработать над сценой, улучшить ее. Это, пожалуй, главное из моих достоинств, если они у меня есть. И чем больше опыта, тем это качество проявляется отчетливее. Так приходит мудрость — с щепетильностью...

Жан-Пьер Лавуанья. А есть ли какие-то профессиональные опасности, которые вас подстерегают?

Люк Бессон. Разумеется. Актер, в котором я ошибся. Актер, который вдруг начинает разыгрывать из себя звезду, капризничать.

Жан-Пьер Лавуанья. Вам уже приходилось с этим сталкиваться?

Люк Бессон. Нет, никогда. Я немного боялся за Брюса[1], потому что мне о нем всякое рассказывали. Перед началом съемок я сказал ему: «Я предпочитаю во время работы и говорить, и от других слышать правду. Если тебе что-то не понравится или если тебе понадобится уйти пораньше, взять отгул, скажи мне заранее, и мы все уладим. Но только не ставь меня внезапно в трудное положение». Он улыбнулся и ответил: «Не волнуйся!» Нам предстояло работать шесть смен в неделю. Я предложил ему сгруппировать все его сцены так, чтобы он был занят четыре удлиненные смены и мог три дня проводить с семьей. Он согласился. Но я сказал ему: «Когда я говорю «четыре смены», это значит — четыре полные смены. Никакого отдыха в вагончике, телефонных разговоров и прочего». Он согласился и вел себя идеально, сидя на съемочной площадке всю смену на своем стуле у столика гримера или играя в карты в пяти метрах от камеры. Когда он был мне нужен, я звал его. Только один раз за пятнадцать недель съемок он попросил отпустить его для участия в концерте Тины Тернер: она хотела, чтобы он спел с ней две-три песенки. Я согласился и перестроил график работы. Он вернулся очень довольный своим успехом.

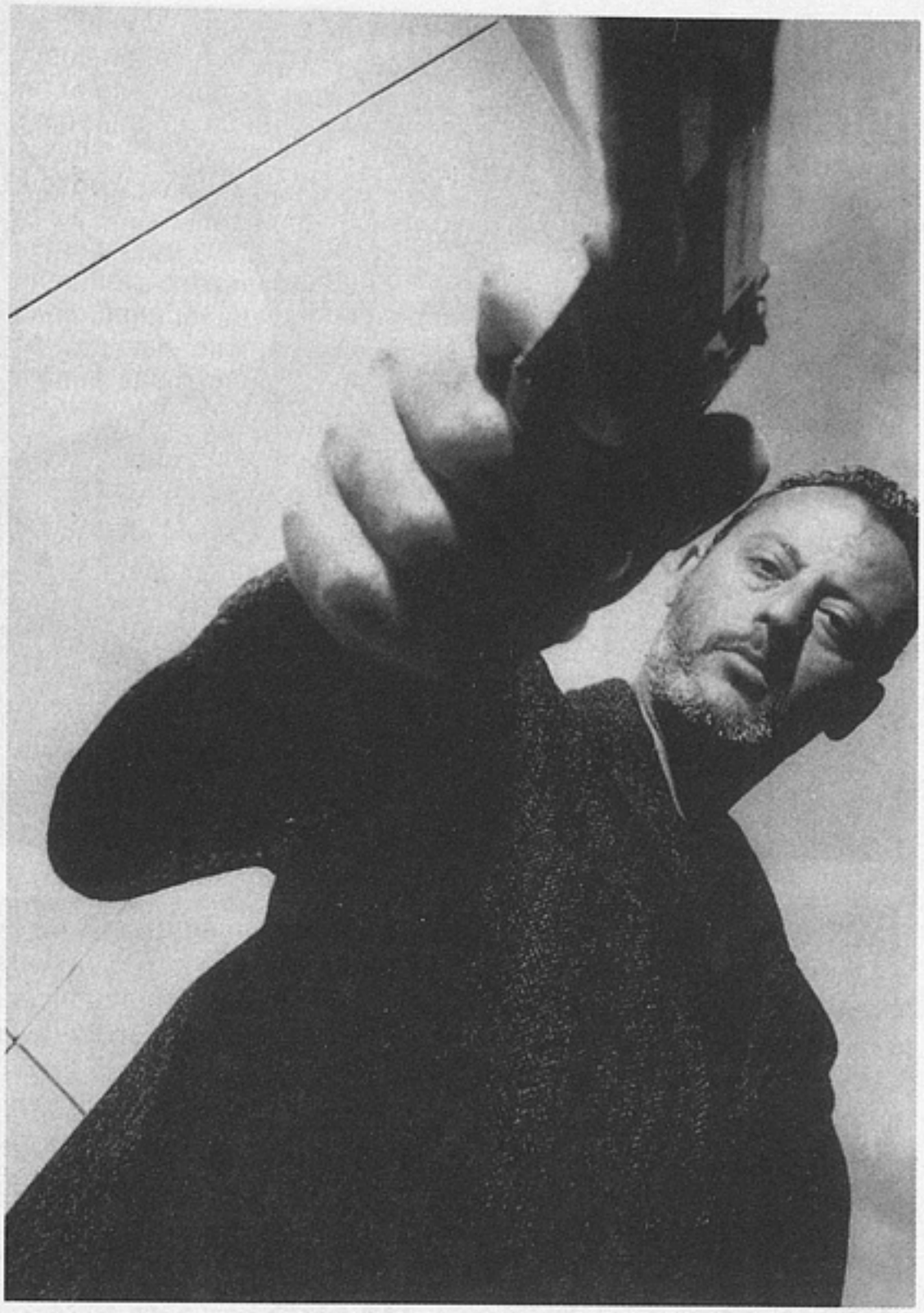
Доверие помогает в работе. Меня может подкосить, если кто-то нарушит такие отношения, я очень чувствителен к подобным вещам и не способен сжать кулаки и ответить обидчику тем же. И для меня настоящий кошмар, если меня предают, подставляют.

Жан-Пьер Лавуанья. Вам исполнилось сорок лет. Этот символический факт не вызвал у вас страха, что вы не сможете больше соответствовать ожиданиям зрителей?

Люк Бессон. Я не умею соответствовать. Я чувствую себя таким же, как они. Я не живу в башне из слоновой кости, говоря себе: «Скажи-ка, они, оказывается, думают так... они хотят этого». Я люблю мотоцикл, часто ем в «Макдоналдсе», хожу в кинотеатр и, как обычный зритель, сам плачу за билеты, временами — когда очень мокро — езжу в метро. У меня есть дети, я провожаю их в школу, а потом забираю оттуда, смотрю те же новости, что и все, слушаю ту же музыку... Короче, моя жизнь не более сложная, чем у всех других.

---

[1] Речь идет о Брюсе Уиллисе, снимавшемся в «Пятом элементе» Люка Бессона. — *Прим. ред.*



«Леон»

Жан-Пьер Лавуанья. Сегодня основную массу зрителей составляет молодежь от пятнадцати до двадцати лет. У вас не возникает вопрос: «Смогу ли я по-прежнему разговаривать с ними, сумею ли взволновать их?»

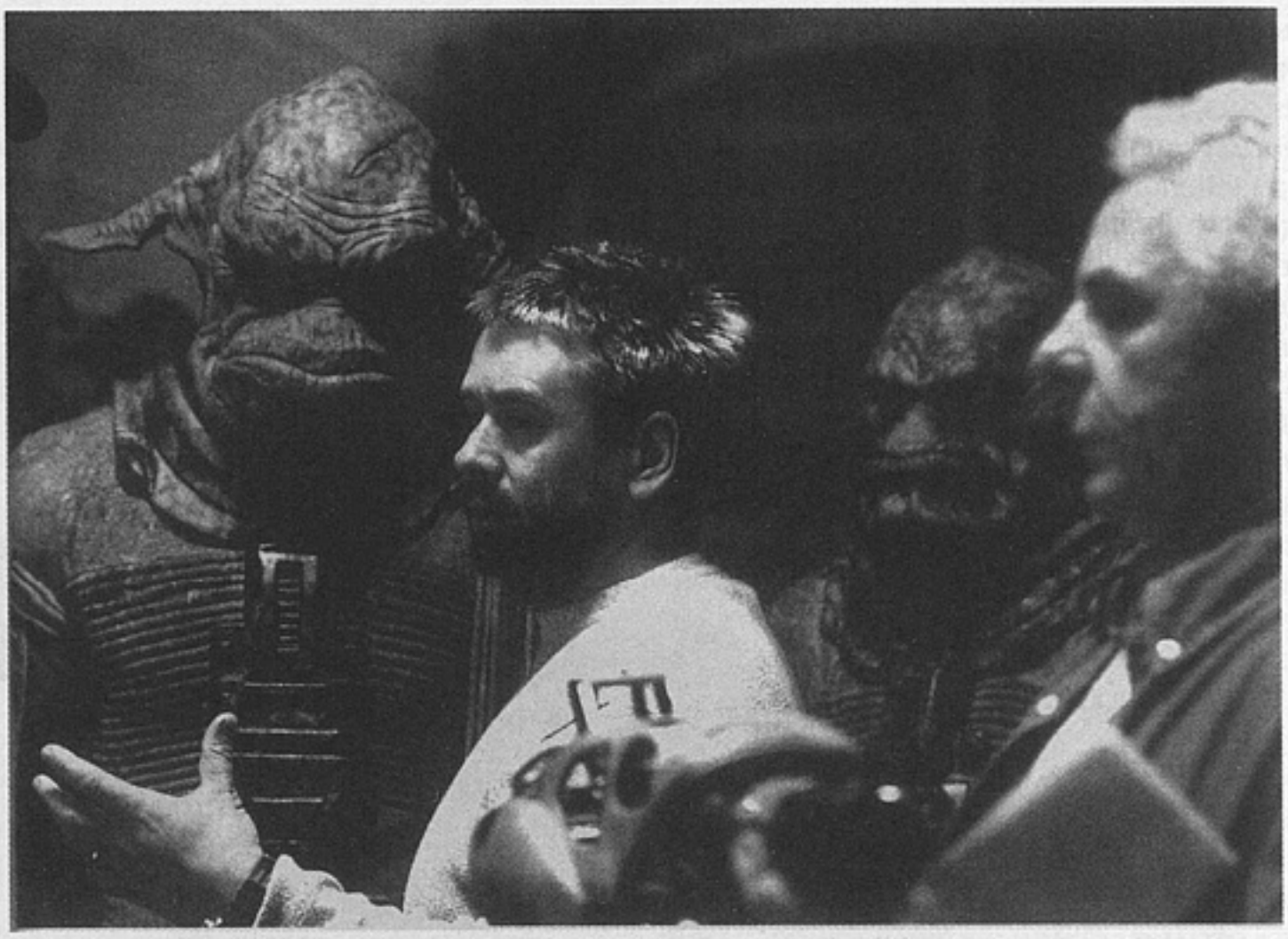
Люк Бессон. Я не стремлюсь с ними разговаривать. Я просто делаю то, что чувствую. К тому же я всегда ошибался относительно реакции зрителей на мои фильмы. Скажем, считал, что «Голубая бездна» была фильмом взрослого человека для взрослых. Но я ошибался. С моей точки зрения, выразить в фильме свои подростковые личные проблемы было шагом взрослого человека: я сумел наконец-то взглянуть на них издали, передать всю свою боль. А фильм имел успех у подростков, ибо они ощутили мои проблемы, как свои. Правда, и среди тридцати-сорокалетних были люди, которых тронула «Бездна». Это те, кто сам в детстве или юности испытал, что такое потерять мать или отца, близкого человека, кто пережил развод родителей, неспособность выразить себя, экзистенциальный дискомфорт. Но были и другие зрители: либо их пощадила жизнь, либо они сумели справиться с обидами и их раны зарубцевались. Для них фильм выглядел ребячеством, они считали, что он способен взволновать лишь подростков.

Жан-Пьер Лавуанья. Поражает, что едва ли не все страдают от травмы, нанесенной им в детстве. Даже Жанна д'Арк. Быть может, именно это и привлекло вас в ее характере?

Люк Бессон. Но ведь это самая большая боль в жизни человека. Переход от юности к совершеннолетию — один из самых трудных периодов в жизни.

Жан-Пьер Лавуанья. Если не вникать в обстоятельства вашей личной жизни, что было самым трудным для вас?

Люк Бессон. Вот этот самый переход во взрослую жизнь. Он означал конец грезам. Столкновение с реальностью, с внешним миром, с выбором профессии.



Люк Бессон на съемках фильма «Пятый элемент»

Подросток говорит: «Вырасту — стану космонавтом». А потом наступает день, когда он понимает, что не станет космонавтом, потому что им будет один из десяти миллионов. Когда в восемнадцать лет я оставил лицей ради кино и окунулся в профессиональную среду, это стало для меня настоящим шоком. Вероятно, самым сильным за всю жизнь. Я негодовал: ни учителя, ни близкие не подготовили меня к жизни, заставили верить в мир, который на самом деле не существует, и вот теперь я абсолютно не готов к нормальному контакту с реальностью.

Жан-Пьер Лавуанья. Ваши герои живут на обочине жизни, они не умеют приспособиться к обществу...

Люк Бессон. Да, потому что общество губит личность. Существует пропасть между человеческой природой и правилами, по которым живет общество, лишенное человечности.

Жан-Пьер Лавуанья. Какой из ваших фильмов, снятых в 90-е годы, вас больше всего удовлетворил?

Люк Бессон. Вероятно, «Жанна д'Арк». Ибо сценарий был написан быстро и подготовлен к съемкам тоже быстро. Это как в «Формуле-1». Конструктор много лет работает над новыми шасси. Но их достоинства определятся лишь тогда, когда на них будет поставлен мотор, выбранный гонщиком. Шасси — это сценарий. Подчас едва написан сценарий, как все начинает крутиться. «Жанна» была написана за шесть недель.

Жан-Пьер Лавуанья. Вы впервые после большого перерыва работали со сценаристом. Почему? И почему с Эндрю Биркином?

Люк Бессон. Потому что он англичанин. И потом он праправнук того герцога Бедфорда, который действует в картине. Так что участие Эндрю было неизбежно.(*Смеется.*) Но если серьезно, мне нужен был британский контрапункт в истории Жанны д'Арк, чтобы избежать упреков в сведении франко-английских счетов...

Жан-Пьер Лавуанья. Как вы работали вместе?

Люк Бессон. Две-три недели мы обсуждали структуру. Потом стали писать врозь и сравнивать. Было очень интересно вникать в мотивы, по которым Биркину не нравились некоторые вещи, предложенные мной. Но больше всего его, как мне кажется, поражало мое умение делать купюры. И то, что я сразу видел, что необходимо фильму и что может замедлить развитие действия. С ним было приятно работать. Однажды мне по какой-то причине пришлось срочно поехать на юг. Мы выехали в семь вечера. И в течение семи часов пути говорили, не умолкая.

Жан-Пьер Лавуанья. Что в жизни Жанны вас особенно трогает?

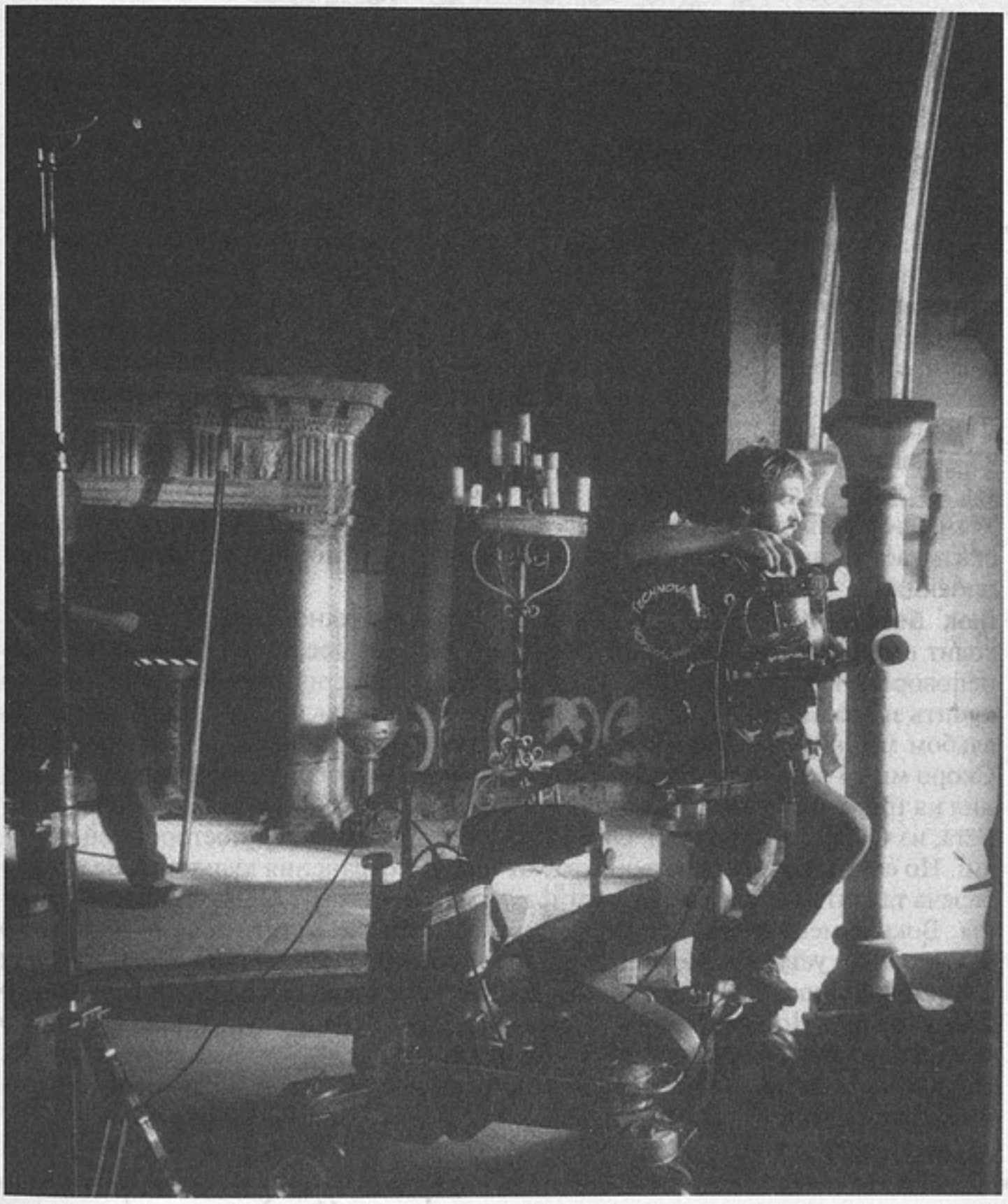
Люк Бессон. Те шесть-восемь месяцев, что она, преданная всеми, провела одна в заключении. Наедине с собой.

Жан-Пьер Лавуанья. А чем вы больше всего гордитесь в фильме?

Люк Бессон. Мне трудно дается гордость. (*Пауза.*) Я бы предпочел сказать: «Я рад, что мне удалось то или это». Что не одно и то же. Я доволен тем, что сумел на протяжении семи месяцев съемок все время следить за развитием характера Жанны. Ибо сегодня утром у нас массовка с участием полутора тысяч человек, завтра мы работаем по колено в грязи, потом — на студии в павильоне. Вы идете вперед, потом возвращаетесь назад, и посреди всей этой толкучки никак нельзя упустить из виду духовный рост Жанны. Когда она идет к королю, это невинная, свежая, открытая девушка. А кончает жизнь оставленная всеми, сомневающаяся во всем, погруженная в бездны своего внутреннего мира. Вот что было самым трудным. К тому же я хотел показать эту эволюцию мягко, используя намеки.

Жан-Пьер Лавуанья. «Жанна д'Арк» — ваш восьмой фильм. А вы сказали, что перестанете снимать после десятого.

Люк Бессон. Это верно, я прекращу снимать. Потому что так здоровее. Я никогда не снимал фильмы вполсилы. Два-три года работы — и после фильма я всякий раз оказывался абсолютно без сил. Три фильма из восьми я завершил в коматозном состоянии. Так было на «Подземке», на «Голубой бездне» во время монтажа: мы работали в трех монтажных одновременно, и я постоянно перебегал из одной в другую. И однажды на полпути свалился. На «Леоне» то же самое было — в Нью-Йорке, из-за жары.



Люк Бессон на съемках фильма «Жанна д'Арк»

Жан-Пьер Лавуанья. Объясняется ли ваше намерение остановиться после десятого фильма страхом перед самоповторами?

Люк Бессон. Да. Я боюсь, что начну повторяться, не сумею сказать ничего нового или скажу о том, что никого не интересует. И потом мне нравится создавать себе трудности. При мысли: «Остается лишь два дня. Надо успеть сказать действительно интересные вещи» — выделяется адреналин. Определяя временной лимит, я даю себе шанс превзойти самого себя.

Жан-Пьер Лавуанья. Сегодня вы достигли вершины...

Люк Бессон. У меня нет такого ощущения. Если вы побьете свой рекорд, но придете к финишу не первым, то испытываете не то же чувство, что тот, кто пришел первым, не побив своего рекорда. Естественно, я стремлюсь побить собственный рекорд. Меня интересует только это. Кто-то бежит быстрее меня? Такова жизнь. Что поделаешь! Но я не хотел бы прибежать первым, не побив собственный рекорд. Лично мне кажется, что я могу выиграть еще несколько сотых секунды. На «Жанне д'Арк» я выиграл, может, две десятых.

В отличие от того, что пишут критики, изображение в моих фильмах неизменно следовало за мыслью — оно не было определяющим. Я всегда больше времени отдавал работе над сценарием, чем режиссуре. Я стремлюсь главным образом рассказать о страданиях людей, о том, как им трудно выразить эти свои страдания, свою боль. Только потом я задумываюсь над тем, как это воплотить визуально. Мне случалось сдерживать свою режиссерскую фантазию, чтобы она не мешала восприятию того, что я хотел сказать. В «Жанне» это проявилось больше, чем в других фильмах. Я стремился быть предельно собранным, чтобы не мешать течению рассказа. Правда, если сцена не так сильно нуждается в моей режиссерской сдержанности, как, например, сцена битвы, можно позволить себе быть более воздушным или более графичным...

Жан-Пьер Лавуанья. Вы создали вместе с Яном Куненом и Матье Кассовицем компанию «1Б2К». Для чего?

Люк Бессон. Это чисто духовная потребность, мы хотели призвать режиссеров к объединению, ведь все мы творцы, все одиноки и хотим следовать добрым примерам наших отцов в кино. Коппола, Спилберг, Де Пальма, Скорсезе, Лукас взяли за обыкновение показывать друг другу материал, незаконченную работу, чтобы иметь возможность обсудить ее с коллегами. Режиссеры должны встречаться, задавать вопросы и получать на них честные ответы. Скажем, если вы спросите продюсера, хорошо ли снята сцена с участием двухтысячной массовки, он непременно скажет: «Нет, плохо». И вы так и не узнаете, плоха ли она на самом деле или продюсер просто считает ее слишком дорогой. В настоящий момент «1Б2К» почти виртуальная компания.

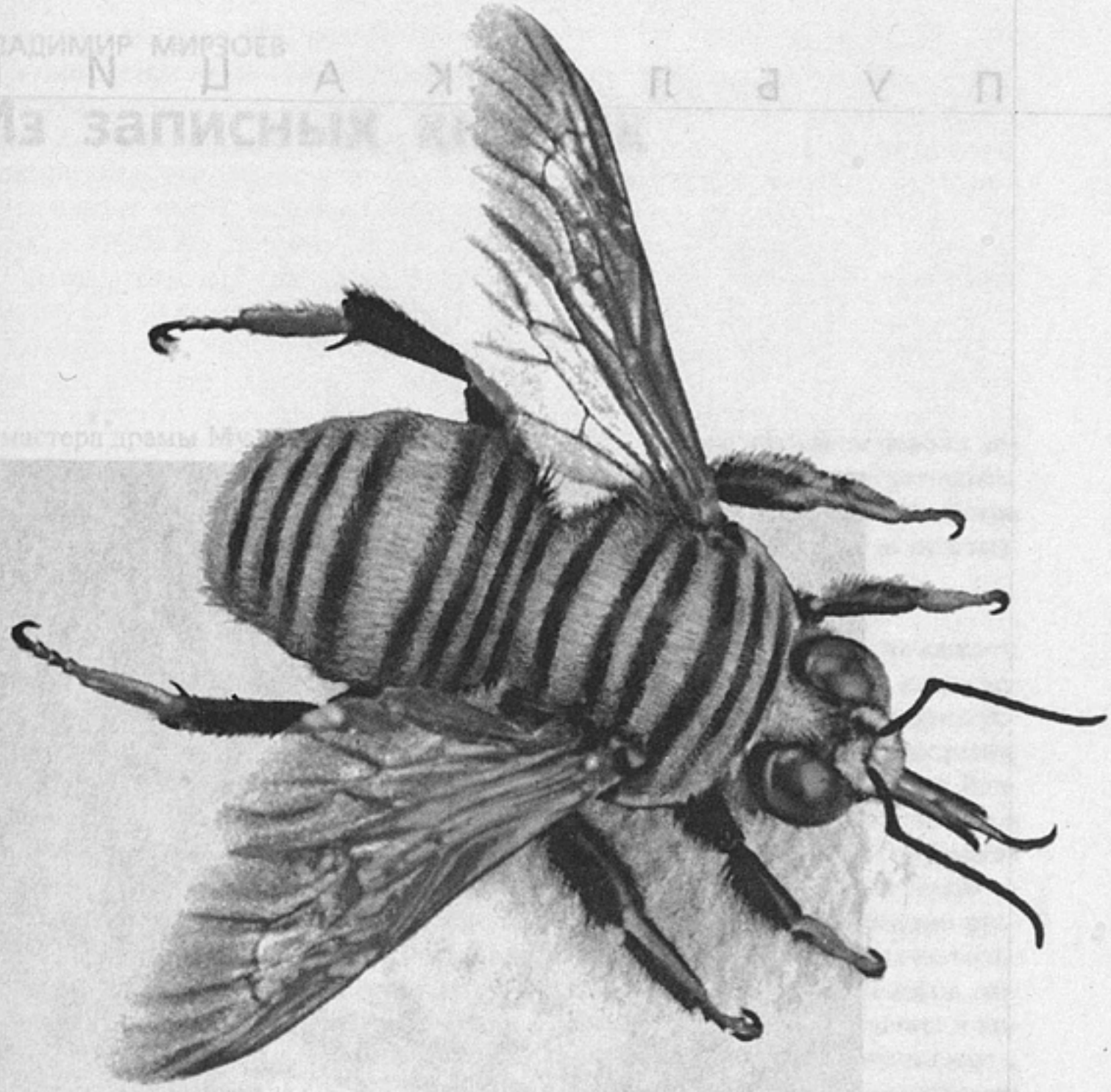
Наша идея — создать «дом художника». Двери в него должны быть открыты, но чужаков допускать нельзя — не из сектантства, а для самозащиты.

Жан-Пьер Лавуанья. Как вы полагаете, быстро ли осуществится то, что предсказывает Лукас, — что цифровая система станет нормой на съемках и при проекции?

Люк Бессон. В числе прочих новшеств. Это неизбежно. Смотрите, что происходит в музыке. Музыка всегда опережала кино на десять лет, ибо кино очень неповоротливо. Сегодня компакт-диск можно выпустить за три недели. Можно купить звукозаписывающую технику за пятнадцать тысяч франков. Сварганить альбом можно в ванной. Естественно, в кино будет происходить то же самое. Скоро мы за пятьдесят франков получим средство воспроизведения изображения на три часа. А снимать будут режиссеры, пришедшие отовсюду — из Интернета, из СМИ, из живописи. Они будут работать без всякой посторонней помощи. Но есть здесь опасность — с точки зрения сохранения культуры. Ведь надо беречь таланты. Как и ученые, артисты тоже составляют богатство нашей страны. Вокруг меня полно людей, которые понять не могут, почему я живу во Франции, не уступаю американцам, которые дают мне миллионы долларов для съемки фильмов. К тому же, оставаясь здесь, подвергаешься оскорблениям со всех сторон... Но я люблю свою страну... Здесь столько художников, столько прекрасных вещей, которые надо сохранить. Я не хочу, чтобы все это погибло. Надо освободиться от клановости, от вражды и устремиться всем вперед в будущее. Нельзя делать фильмы против людей. Только ради них и для них!

Studio, 1999, N 12, Hors-série

Перевод с французского А.Брагинского



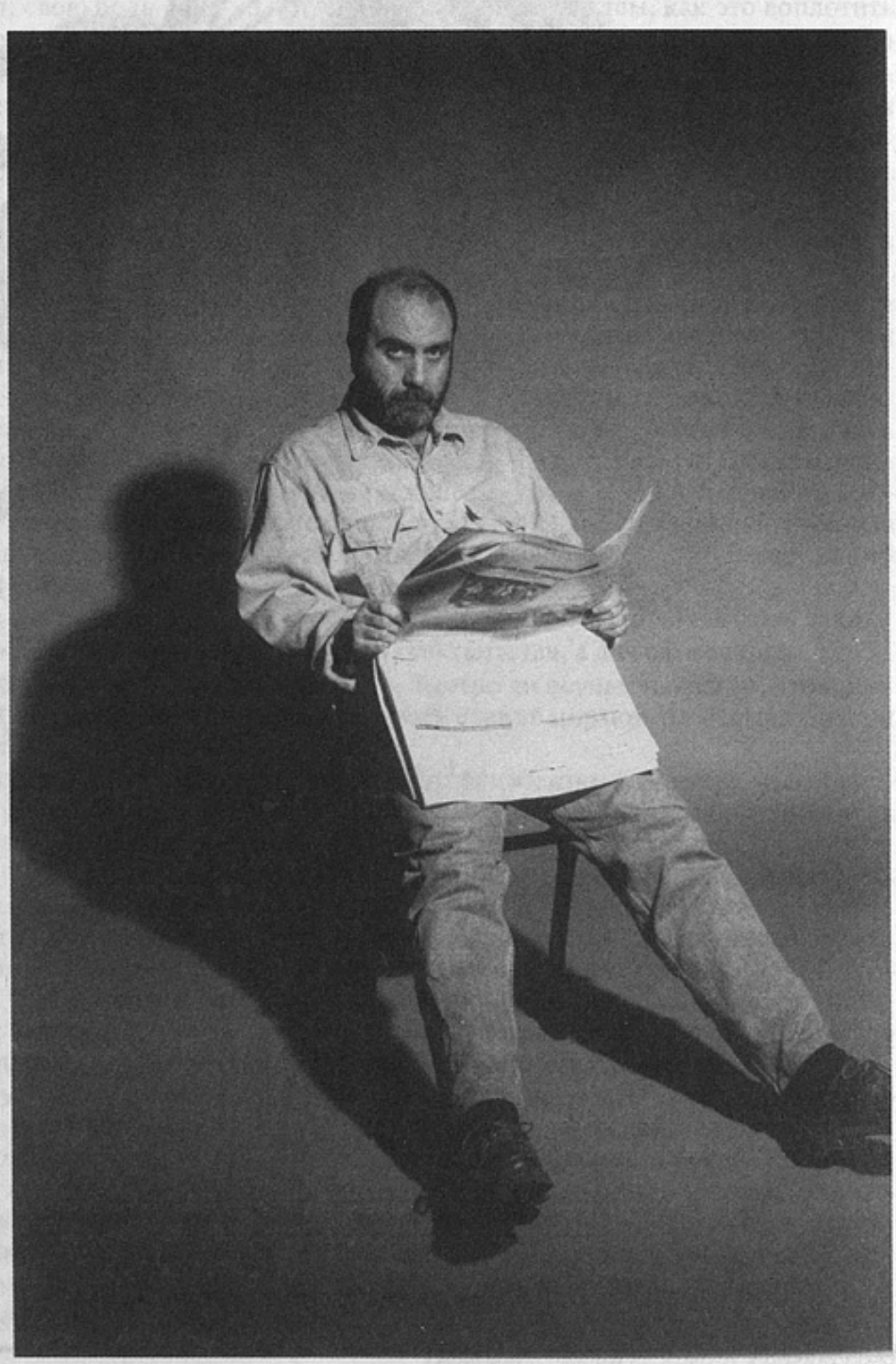
Barcode Wasp

art. lebedev

Смотрите на экранах! | **Студия Артемия Лебедева**

http://www.design.ru, e-mail: mailbox@design.ru

П У Б Л И К А Ц И И



Владимир Мирзоев

ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ

Из записных книжек

У мастера драмы Му жили в клетке два попугая. Один со временем освоил десятки слов и научился говорить, подражая голосам хозяина и его домочадцев. Другой попугай — того же возраста и той же породы — упорно молчал. Когда мастера Му спросили, почему это происходит, он пожал плечами и ответил: «Вероятно, один из них притворяется».

Implants чужой культуры. Как приятно и даже радостно находить их на каждом шагу у Пушкина или Тургенева, и как мрачнеют лица профессионалов, когда дело касается театра или кино. Между тем существуют примеры поразительно успешных прививок... Скажем, Райнер Вернер Фасбиндер осуществил внедрение в немецкий кинематограф методов социалистического реализма. Пелагея Власова и Мария Браун — эти два гомункулуса, два заводных апельсина упали на землю с одного дерева. Горький вывез его с острова Капри и посадил в Горках Ленинских, Сталин его орошал, ну и так далее... Замужество Марии Браун — метафора немецкой истории, материнство Пелагеи Власовой — генезис русской революции. Сконструированный герой, несущий на своих плечах не только карму класса (поколения, нации), но и миф об этом классе. Идеология, ходящая в душегрейке и в дезабилье. Забавно: то, что по сей день отвращает и коробит интеллектуалов в советской литературе, восхищает их же в Фасбиндере... А система Станиславского, адаптированная Голливудом с почти сектантским фанатизмом... А идеалы Просвещения, воспринятые и преображенные до неузнаваемости народными сектами в России XIX века... Перечислять можно долго. Интересно, какой implant потребен нашей культуре именно теперь? Не исключено, что это квантовая психология, которая имеет некоторые параллели с идеями Михаила Бахтина. (У нас переводились книги американца Роберта Уилсона.) Действительно, для России нет сегодня важнее теории, чем теория относительности. Примененная к политике, религии и эстетике, она способна сотворить новое русское чудо, культурный ренессанс.

Великая иллюзия, что продюсер в России — прагматик и материалист. Напротив, нет персонажа, более далекого от реальности, чем российский продюсер. (Разумеется, я не говорю о самозванцах-стяжателях, которых кинематограф как таковой вообще не интересует.) Аргумент первый (его я слышу уже лет восемь из продюсерских уст, иногда сложенных в горькую усмешку, иногда в кисло-сладкую): мы вынуждены снимать примитивное жанровое кино для самых глупеньких, потому что в заумные арт-проекты никто не хочет вкладывать деньги. Таково, мол, требование рынка. Аргумент второй (звучит, заметьте, из тех же уст): к сожалению, даже низкобюджетный фильм окупается сегодня процентов на десять-пятнадцать и то за счет телепродаж. Вам не кажется, что первый аргумент находится в явном противоречии со вторым?.. Почему рынок вообще чего-то требует, если он не работает? В эту уникальную и, уверен, короткую эпо-

ху, когда кино не является в России бизнесом, то есть по-настоящему прибыльным делом, надо бы все наличные средства расходовать на эксперимент, на исследование возможностей киноязыка, на авторский произвол и культурную революцию. Вместо этого мы год за годом выслушиваем бредовые аргументы пионеров продюсерского кино. Боюсь, что пионеры кого-то обманывают. Или себя. Или тех, кого они убеждают инвестировать в кинематограф.

Самый незабываемый опыт, связанный с ТВ... Летом 1986 года мы с женой на подмосковной даче смотрим технический канал, по которому ежедневно идет прямая трансляция Уимблдонского теннисного турнира. Ни голос комментатора, ни купюры режиссера не нарушают плавного течения времени. Девять-одиннадцать часов подряд мы сидим перед экраном, наслаждаясь поединком, схваткой воль, спадами и взлетами в настроении игроков. Но не только этим. В паузах мы разглядываем летнюю толпу на стадионе, нет, не толпу — лица. Операторы, конечно, выискивают чудаков и красавиц. Мы наблюдаем, как спортсмены пьют воду и медитируют, проясняя свои ощущения от уже сыгранных геймов. Мы слышим, как в ясном небе над Уимблдоном летит самолет, и путаем этот звук с реальным гулом, плывущим над дачами... Ей-богу, это было страннейшее из ощущений — эффект присутствия в одно и то же время сразу в двух пространствах... Я думаю, как все-таки бездарно и однобоко пользуемся мы инструментами культуры. ТВ в этом смысле самый вопиющий пример.

Это неправда, что публика — дура и предпочитает смотреть тупое кино и вульгарные сериалы. Правда, что у публики отсутствует критерий, что у публики не воспитан вкус. Но это не только ее вина. За это отвечают и те, кто (якобы вынужденно) занижает планку, толкуя о рейтингах и глубоко презирая свою аудиторию... Культурная неискушенность — это детское качество. Ребенок из хорошего и плохого необязательно выбирает плохое, он просто не понимает разницы между первым и вторым... Перед Шекспиром тоже стояла проблема демократического зала: аристократы сидели, плебеи стояли, но все хотели зрелища, адекватного их представлению о прекрасном. Шекспир, как и другие драматурги Елизаветинской эпохи, создавал многослойные тексты, которые можно читать на разных уровнях. Высокая лирика, эзотерика, философия монтируются в них с фольклором, с языком улиц... Все дело в том, что английские аристократы, решившие заняться театром профессионально, интересовались не только «бабками» и осознавали меру своей ответственности.

Нынче мы все живем за счет нефти и алюминия. Не жируем, но кое-как концы с концами сводим. Что будем делать, когда сырье у нас кончится или, не дай Бог, упадут мировые цены на нефть? Непонятно. И вот я придумал, что нужно написать письмо товарищу Путину примерно такого содержания... Есть вещь в России, которая значительно ценнее нефти и алюминия. Это воображение нашего народа. Если дать этому воображению волю да еще направить его в индустриальное русло, мы точно обставим американцев...

Судите сами. В какой еще стране можно сделать никому не известного человека народным любимцем за три месяца, притом что весь PR сводится к военным действиям внутри РФ? Где еще мэр города может назвать своего оппонента сатаной (так сказать, без кавычек и без метафор)? Где еще работники бухгалтерии выдают зарплату с таким видом, будто они платят вам из собственного кармана? (И это лишь потому, что купюры физически проходят через их взволнованные руки.) Я уж не говорю про семьдесят три года советской власти и полный сюрреализм жизни при ней... Иными словами, нужно срочно строить русский Голливуд. Ведь именно кинематограф на новом витке спирали вернул человечество к мифопоэтическому мышлению, в котором зрение и ритм важнее артикулированной речи...

Наш народ — поэт, а не стяжатель. Нам в высшей степени свойственно мифотворчество. Кто-то полагает, что это инфантилизм, отсутствие здравого смысла, лень и неумение устраиваться на земле. Нехай клевещут. Дайте нам только во-

лю, и мы завалим Европу и Америку такими сказками, от которых мороз по коже и слеза по роже.

P.S. Кажется, Владимир Владимирович подслушал мои мысли и, не медля понапрасну, принял кинематограф под пушистое министерское крыло. Это первый шаг. Не худо бы теперь весь налог на алкоголь пустить на строительство нашей Священной горы. Ведь «Кристалл» — это, строго говоря, тоже фабрика грез.

Интересен и поучителен феномен Джима Керри. Поколения американских актеров изощрялись в умении быть естественными на экране. Как, сведя к минимуму план выражения, сделать внятными и выразительными наши переживания? — вот сакраментальный вопрос и одновременно символ веры Голливуда. И вдруг на экране появляется Джим Керри — «человек с резиновым лицом» — и делает нечто прямо противоположное стереотипу. Его выразительные средства не просто театральны или чрезмерны, они противоестественны. И публика рукоплещет!.. Мы недооцениваем возможности контрапункта в культуре... Другой пример — театр «Современник». Вся революционность его эстетики сводилась к приглушенному — «как в жизни» — говорению на сцене. Это был контрапункт к декламационной речи МХАТа конца 50-х. Успех сногсшибательный — по сей день аншлаги. Или еще: Федерико Феллини периода «Джульетты и духов», «Сатирикона», «Рима» и — итальянский неореализм. Примеры можно множить... Любопытно, какой контрапункт произведет освежающий эффект в отечественном кино? Что у нас было до того?.. Отсутствие жанра, размытость сюжетной конструкции, вялая визуальность. Но все это нам с лихвой компенсировали американцы. Уже не освежает. Неореализм, поэзия и правда будней — вроде бы подходит, но почему-то никого не увлекает... В общем, затянувшаяся пауза и заморский продукт попутали нам все карты. А если резко взять в сторону от проторенной дороги? Удивить зрителя новым русским сюрреализмом, космической оперой или возродить интеллектуальное кино Эйзенштейна? Все лучше, чем плестись в хвосте у интервентов.

Сюжет — это судьба, взаимоотношения героя и фатума (кем бы или чем бы он ни обернулся). Бессюжетное кино, несомненно, главное достижение советской школы. Тарковский, Хуциев, Параджанов, Иоселиани. Скорее всего это значит, что судьба, навязанная большевиками в 1917-м, во второй половине столетия уже ощущалась как химера. Герой стал отслаиваться от истории (и от Истории тоже)... Нынешняя Россия заново обрела (выбрала) себе судьбу. Герой нашего времени еще лежит в пеленках, а нам уже как воздух нужны сюжеты, подтверждающие перемену участи. Некоторые умники суют младенцу вместо погремушки пулемет. Как-то безответственно получается. Лучше уж экранизировать «Тараканище» Чуковского в стилистике Ридли Скотта («Чужой»).

Театр — совершенная моделирующая система, игрушка богов, подаренная нам в эпоху культурных героев. Когда, окрыленные, слетали они на землю, чтобы просвещать австралопитеков, они прихватывали с собой кулисы и несколько фонарей для импровизированной рампы. Это так очевидно, и все же порой бывает трудно ухватить магию очевидного... Сцена и зрительный зал соотносятся, как пространство жизни и пространство смерти. Тело зрителя, скованное ритуалом неподвижности, окутанное саваном тьмы, притворяется мертвым. Так жук, откинувшись на спинку и расслабив конечности, исподтишка наблюдает за могущественным врагом. Душа зрителя витает, наслаждаясь своей анонимностью и невключенностью в драму жизни... Каббала учит, что, прежде чем воплотиться, душа человека обозревает Божий мир, вникая в сложную гармонию многих измерений, и умоляет Творца не посылать ее на земные подмостки. Не на этом ли припоминании зиждется весь театр?

Единодушие зала и сцены, конечно, острое, радостное состояние, но кто бы мог подумать, что полное несовпадение культурных кодов спектакля и зрителя спо-

собно производить не менее оглушительный эффект. Несколько раз в Торонто мне пришлось испытать странное чувство, что твое детище, в которое вложено так много идей, энергии, эмоций, на самом деле — абракадабра, рассыпающийся на бессмысленные элементы бред, когда отсутствует «точка сборки» сценической реальности, причем не в замысле, а в восприятии зала! Публика отключается, начинает скучать, а потом бессознательно разрушает спектакль, обнажает своим недоверием условную природу зрелища. Тогда каждый жест, каждое слово кричат о своей неуместности здесь и сейчас... Впрочем, в интеллигентном зале возможен эффект проекции, когда, не имея ключа к замыслу авторов, я по наитию подбираю образы-отмычки. Но для этого у меня должен быть под рукой достаточно обширный каталог архетипов, которым, собственно, и снабжает нас мировая культура.

Время от времени на театре возникает идея коллективного произведения, или «чисто актерского спектакля», или «авторского спектакля», главное — чтобы отсутствовал режиссер как фигура авторитарная, сосредоточившая в своих руках власть над судьбами актеров и персонажей пьесы. Идея эта обычно вдохновляет актеров, людей очень зависимой и потому фатальной профессии. Им кажется, что без режиссера они наконец смогут обрести желанную свободу творчества, самовыражения, свободу делать выбор, а не быть странными иррациональными существами, «священными чудовищами»... Нет смысла перечислять варианты «пожирания» режиссера труппой. Интересно другое: почти всегда результат коллективного мышления оказывается убогим повторением пройденного, пародией на режиссуру (если вообще приходится говорить о результате). Такова цена бунта. Демон свободы губит на корню собственные посевы. Без фокусирующей воли творца спектакль неминуемо теряет «точку сборки», и тогда сумма талантов рассыпается в прах, как золото троллей.

Театр немыслим без ревности, интриг, тайного и явного недоброжелательства, без любви, измены и борьбы за власть. Я имею в виду закулисную жизнь любого театра. Ведь невозможно в самом деле, занимаясь из года в год драмой, возбуждая вихри страстей, не пропитать той же энергией свой быт. Разумеется, можно вместе со Станиславским мечтать об особой театральной этике или вслед за японцами создавать сложный устав цеховых отношений, когда молодой актер, как бы он ни был одарен, начинает с ролей второстепенных и только к пятидесяти годам получает привилегию играть главные. Однако для полной гармонии пришлось бы уничтожить саму драму... Печально, что в конце 90-х русские актеры, униженные нищенскими зарплатами и явным падением престижа профессии в обществе, уже не слишком ревнуют своих товарищей к новым ролям — им бы получить свое «пособие», а на сцену лучше и вовсе не выходить. В этой апатии коренится смерть репертуарного театра. Долго эта сомнительная синекура не продлится. Потому что театр — почти организм, он не позволит себя убить повсеместно, он начнет мутировать, приспосабливаясь к новым условиям среды... Как жаль, что русские актеры не имеют представления о положении своих коллег в Северной Америке, где театром трудно заработать на хлеб, где талантливые люди обречены на вечное изнурительное хобби, где радуются любому подвальчику, выкрашенному черной краской, любой паре бесплатных фонарей да дюжине зрителей. О том, чтобы получать за игру на сцене деньги, чаще всего и речи быть не может. Как насчет того, чтобы платить свои кровные за аренду площадки и аппаратуры?.. А наши деятели со своими просцениумами, гримуборными, светом, костюмерами и прочей роскошью погружены в глубокую депрессию. Потому что, увы, все относительно и зависит от точки зрения, прошлого опыта, способности предвидеть будущее. Мне периодически хочется закричать: «Господа, опомнитесь!» Но я молчу.

Критика страстно желает играть по отношению к режиссеру ту же роль, какую последний играет по отношению к актеру. Режиссер анализирует, трактует текст пьесы, вместе со сценографом конструирует пространство, он выстраивает мизансцены и объясняет исполнителям их собственное поведение. Короче, он берет на себя грех рационализма, освобождая актера от необходимости раз-

мышлять и рефлексировать на сцене. Тогда иррациональное, спонтанное (собственно, художническое) берет в актере верх и правит в сторону неизвестного. Режиссеры недолюбливают «умников», тех актеров, которые задают слишком много вопросов, а почувствовать, понять на уровне интуиции ничего не могут. Впрочем, такие типы почти не идут в эту профессию или срочно становятся администраторами... Критик хочет видеть в режиссере художника-интуитивиста, может быть, немножко гуру, в крайнем случае, психопата, но уж никак не интеллектуала — ведь это его, критика, территория, его роль: объяснять, анализировать, совершать экскурсы в историю. Режиссер-интеллектуал как бы отрицает саму необходимость критики, своим существованием лишает критика хлеба. Ведь очевидно, что он понимает предмет лучше, поскольку творит его... Критик мечтает оказаться умнее режиссера, и это так же естественно, как желание мужчины быть умнее женщины, с которой он живет.

Античные амфитеатры строили рядом с лечебницами для душевнобольных. Считалось, что трагедия (равно как и комедия) оказывает целительный эффект на несчастных. Любопытно, что ни в России, ни в Англии, ни даже в Германии — странах с сильной театральной традицией — психоанализ как оздоровительная практика не привился. Зато в Америке поход к психотерапевту стал чем-то вроде визита к дантисту или гинекологу. Возможно, это одна из главных причин младенческой немощи американской драмы. А наиболее яркие американские драматурги — О'Нил, Уильямс, Шепард, их пьесы замешены на классическом фрейдизме. Характерно, что и это им не помогло стать любимцами нации. В Европе их ставят охотнее, чем дома.

Поразительно, как мало актеры русской школы доверяют собственному воображению. Им словно неизвестен основной закон сцены: все внутренние категории здесь овнешняются, а внешние прячутся внутрь. Сцена, как перчатка, вывернутая наизнанку и брошенная в лицо таинственному тысячеглазому наблюдателю. Поэтому здесь возможны длинные внутренние монологи, которые произносят вслух, не оскорбляя нашего чувства правды. Поэтому красавица с вялой психикой выглядит на сцене нелепым чучелом, а от человека средней наружности, чей дух мечется и горит, мы глаз отвести не можем... Как часто даже способный молодой исполнитель, чей талант еще не отравлен рутиной, позволяет себе существовать на сцене поверхностно, без обращения к тайникам своего подсознания. А ведь сегодня подобная игра никого не воодушевляет и не убеждает.

Еще о воображении. Мастера школы буто, например, исследуют жизнь четырех стихий внутри человеческого тела. Относятся к микрокосму своего органического «я» так же, как мы относимся к погоде — к буре, дождю, ветру. Наблюдать актера школы буто все равно что разглядывать незнакомую планету (метафора здесь становится фактом чувственного опыта). Мы же любим говорить: «Человек — это целый мир», — а наши актеры кажутся на сцене вырезанными из иллюстрированного журнала, настолько одномерно их сознание-состояние в момент игры. Ключом к технике японцев является медитация, то есть воображение, подключенное к воле, воображение, подобное раскаленному лучу. Говорение же слов «как в жизни» или декламация нараспев обретают кое-какой смысл только благодаря задаче, то есть опять же воображению. Одна беда: действенный анализ дает воображению слишком мало и пища эта суха, поскольку является продуктом логики. Правда, положа руку на сердце и анализом-то в русском театре нынче мало кто занимается всерьез и с энтузиазмом. Оно и понятно: этот ключ больше не открывает двери тайны, это ключ от хозблока.

Спор 60-х о физиках и лириках решился в пользу лириков, то есть в пользу иррационализма, оккультизма, мифотворчества, религиозного искательства и т.д. Четверть века неоромантизма обернулись в 90-е жестокой прагматикой рынка, цинизмом, нуворишеством. Даже КГБ сменил лирику идеологических диверсий на физику технического шпионажа... Значит ли это, что искусство может играть компенсирующую роль, быть манифестацией подсознательного? В Со-

единенных Штатах так оно и происходит. Индустрия Голливуда построена на этой жажде страшных и веселых сказок. Однако в России это еще только импульс, тенденция. Сама жизнь русских пока что вполне фантастична, анархия доминирует, вихри веют. Театр и кино, видимо, обречены на долгий период примитива, обработки сырья и рациональных спекуляций по поводу героического прошлого. Любой неоромантизм будет принят в нынешней России с раздражением, как нечто изношенное стилистически и морально. И все-таки осетрина второй свежести (постмодернизм, например) для моего поколения привлекательнее, чем вобла.

О судьбах культуры в постсоветской России часто говорят со вздохом. Но для пессимизма нет никаких оснований. Нас ждет ренессанс. Мы живем в эпоху гениев. Китайцы страшатся перемен, ибо это нация преуспевающей нормы, то есть отменно сбалансированных полушарий. Дополнительная гармония письменного (иероглиф — картинка, а не звук) и устного языков обеспечивает этот баланс. Если вдруг среди китайцев рождается гений, то уж он непременно химеричен, как химеричны были Лао-цзы или Мао Цзэдун. Для выдающегося поэта или художника в традиционном Китае нормален путь отказа от своих достижений. Мастер, достигнув вершины в своем искусстве, меняет имя, чтобы миф (та же химера) не работал вместо него. Быть гением здесь неприлично... После того как рухнула бетонная стена, возведенная между «полушариями» европейского мозга (каким всегда являлась Германия), все немедленно пришло в движение, словно шаткий баланс на этой самой проклятой стене и держался. В принципе так оно и было: европейский гений был скован искусственным равновесием Запада и русского Востока. Теперь наступила эпоха утраченного равновесия (как в геополитике, так и внутри нашего сознания). Наступила эпоха гениев и — гениальных прозрений... Только бы глаза не выжгло огнем. Хотя, говорят, слепцы прозревают еще глубже.

Печально, но факт: кинематограф культивирует в художнике цинизм. Чтобы понять, почему это происходит, нужно вникнуть в природу взаимоотношений мастера и материала. Образы людей, запечатленные на пленке, находятся в полной и безраздельной власти режиссера. Он решает, как долго, в каком контексте эти люди будут говорить, смеяться, двигаться. (Причем разница между игровым и документальным кино не так велика, как кажется.) Нет ничего слаще и страшнее манипуляции человеческим образом, а также временем и пространством, а ведь именно это и происходит при монтаже. Отбор дублей и монтаж длятся много часов, изнурительно долго мелькают одни и те же лица. В конце концов личности людей, вовлеченных в фильм, становятся чем-то вроде не слишком любимых родственников, которые тем не менее вынуждены кормиться с твоего стола, то есть мозолить тебе глаза ежедневно. Эти приживалы и приживалки заслуживают лишь презрения... Иллюзия абсолютной власти развращает создателя кино вернее, чем деньги и слава. Вседозволенность в обращении с реальностью формирует известный нам всем чудовищный вкус, где царят жестокость, цинизм и манипуляция. Этот вкус заражает аудиторию без особого труда, потому что иммунитет у нашей аудитории слабый, это исторический факт. Публика, кстати, уже и не ждет от кино чего-либо иного.

Театр, напротив, воспитывает в режиссере терпимость. Любой миг репетиции состоит из причудливой игры воль, в которой каждый зависит от каждого. Ты можешь очаровать актера, убедить его логически или эмоционально в своей правоте, можешь попытаться загипнотизировать его. Но, подавляя его волю, ты одновременно лишаешь его способности творить на сцене, перед публикой. То есть ваше сотрудничество становится бессмыслицей... Взаимное доверие — очень хрупкая вещь, но только на нем можно возводить громоздкое и эфемерное здание спектакля... Вероятно, поэтому режиссеры в театре обычно отличаются творческим долголетием и мастерство их прибывает с годами, по мере того как их эго все больше проникается духом гуманизма. В кино же таланты иссякают, разбазариваются, хиреют. Есть, конечно, исключения: Бергман, Бунюэль — но это, скорее, аномалии... Впрочем, всяк кулик свое болото хвалит.

Главная проблема России — это отсутствие современной Мегамашины для воспроизводства и (вос)питания элиты. Я говорю не об учебных заведениях, которые являются лишь промежуточной ступенькой, а о способе существования... Американцы, сидя на своей Волшебной горе, не только генерируют миллиарды долларов для национальной экономики. Они построили независимую от государства Мегамашину Голливуд, которая позволяет десяткам тысяч авторов, художников, изобретателей быть самыми богатыми, самыми популярными людьми в государстве... Наше правительство с завидным упорством пытается воспроизвести по стершимся от времени чертежам другую Мегамашину — бюрократическую, пригодную для кормления политического класса, то есть себя любимых... Увы, это очевидный атавизм Советской Мечты. Но нам от этого не легче. Вопрос сегодня стоит так: или мы всем миром придумаем велосипед, или откроем какой-то иной невиданный до сих пор способ движения. Но без Мегамашины, рассчитанной на гуманитарную и научную элиту, страна далеко не уедет.

Памятка для начинающего драматурга

За редким исключением современная пьеса — это бессознательное воспроизведение отработанных в XX веке сюжетных и языковых схем, тем более унылых, что порождены они не самым захватывающим типом театра — театром натуралистическим.

Невероятно, но факт: из поля зрения современного драматурга каким-то образом выпадают и Шекспир с Мольером, и Брехт с Клоделем. (Надеюсь, бессмертные не обидятся на меня за то, что я вынудил их взяться за ручки и образовать столь экзотические пары. Но, по-моему, именно этим, то есть созданием новых комбинаций на старом игровом поле, и должен заниматься драматург. Если же он не видит поле и топчется на одном месте, то он обречен как игрок.)

Сегодня подхват традиции в русской культуре понят исключительно как социальный заказ поколения отцов. Какая недальновидность!

Пьеса, обреченная на успех, — это... Сюжетная вещь с выраженной интригой, написанная первоклассным стихом. Короче, пьеса, которая наследует традиции Шекспира, Мольера, Пушкина, Ростана... Но хочу быть правильно понятым: я не говорю о стилизации, упаси Бог! Это должна быть поэтическая техника, адекватная внутреннему пространству автора и подвижному пейзажу мировой культуры. Причем сам сюжет может быть абсолютно традиционным: «Тартюф», «Пигмалион»... Господи, да что угодно!

Ведь львиную долю своей энергии драматурги тратят на изобретение сюжетов «из жизни», при этом страшно ограничивая территорию поиска и все равно попадая в старые схемы, как в капкан. Уж лучше осознанно играть с традицией, чем пятиться от нее и сторониться, рискуя соскользнуть в сточную канаву.

Чернуха — это наивная попытка произвести впечатление на публику путем снятия ряда небезызвестных табу. Однако fuck! Роковая ошибка чернушных авторов состоит в том, что они игнорируют очевидный факт — отсутствие каких-либо табу в современном российском таборе, простите, обществе. Наше общество бесстыдно, друзья мои, и вы это знаете не хуже меня. Вероятно, его члены чувствуют себя внутри Карнавала, который вот-вот закончится. (Кстати, цыгане ведут себя в мегаполисе как беспредельщики именно потому, что они карнавалятся. А вообще-то они милые, приличные люди.)

Продолжим. Можно воровать и быть при этом членом правительства? Можно. А заниматься групповухой и быть Генеральным прокурором? Тоже можно.

Интересно, однако, что же будет, когда кончится Карнавал? В России, как известно, вариантов немного.

Для большой сцены сегодня предпочтительны многофигурные композиции: от семи до пятнадцати действующих лиц. И в этом пункте неизощренность современной пьесы еще очевиднее. Два или три персонажа легче укладываются на продавленный диван банального психологизма (читай: «жизнеподобия», хотя, честное слово, загадка жизни не сводится к семейным разборкам).

Современная пьеса, написанная специально для антрепризы, — это худшее, что произрастает на нашей почве. Поскольку именно в антрепризе дурной

вкус непросвещенной толпы возведен (с помощью экономики) в единственный критерий. Продюсерский театр тащит нас в неандертальские времена.

Я уж не говорю о том, что вынужденное убожество сценографии и вялость художественного языка в целом делают антрепризу явлением паратеатральным. Это нечто среднее между телевизором и зоопарком — возможность поглазеть на живых священных чудовищ.

Театр погружает слово (в том числе и с помощью своей экстраординарной визуальности) в такое напряженное магическое поле, что начинают проявляться давно стертые в употреблении слои смысла. Образный язык театра возвращает устному слову его мифический масштаб.

С развитием кинематографа визуальность театра обрела свободу и необходимость быть вне быта, над бытом. Порой кажется, что слово, сказанное современными драматургами, не поспевает за процессом поэтизации и сакрализации театрального языка. А в родной стране (вдобавок ко всем атавизмам советского периода) балетное лобби правдами и неправдами тормозит развитие постмодернистского танца. В то время как он-то, родимый, и есть главное обретение мировой сцены за последние тридцать лет...

С другой стороны, недостатки технологии сильно ограничивают развитие нашей сценографии. Убогая материальная культура тоже досталась нам по наследству от дедушки Совка.

Вот и получается, что вынужденно бедный российский театр в своем порыве-прорыве-отрыве может опереться только на что? На адекватную, то есть эстетически революционную, драматургию.

Жанровая определенность утоляет жажду канона, вполне объяснимую у озверевшей от исторического хаоса публики. Незыблемая Империя Зла (НИЗ) вдруг угодила нежданно-негаданно в пограничную ситуацию, хорошо приправленную доморощенным абсурдом.

В мире, где каждый бакалейщик ощущает себя персонажем Сартра или Камю, жанр и сюжет необходимы, как чистый воздух. Иное дело, что именно жанр тащит современную пьесу назад, в болото социальных клише и брутального психологизма а-ля Макс Горький. Но, конечно, Горький для отечественных Сизифов — слишком громоздкая глыба.

Взгляните, чем пробавляется антреприза. Сплошь тупые мелодрамы и еще более тупые водевили. Нормальный творческий коллектив, угодивший на это застолье, должно бы мутить уже во время читки меню.

О темах говорить бессмысленно: все темы хороши, коль скоро они продиктованы не сомнительным вкусом публики, а лирической волей автора. Единственное, на что стоит обратить внимание неофитов, это на исчерпанность (на какое-то время, конечно) семейно-клановой проблематики. Красивый пас, посланный XIX веком через Чехова и обработанный бодрым розово-арбузовым поколением, сегодня напоминает гирю каторжника на ноге юного форварда.

Лучшая зарубежная драматургия осознает языковые задачи, стоящие перед современным театром. Словесная игра, равно как и игра темпераментов, уступает место более утонченным играм: пространство двоится, время захлестывается в «петлю Нестерова», связь причин и следствий становится волнующе неочевидной.

То же можно сказать и о лучших образцах русской драмы. Отличие же (и существенное) в том, что русский авангард, похожий больше на казачий разъезд, сознательно удален от мещанских вкусов публики и, как следствие, от практической режиссуры.

За рубежами родины в театры ходит средний класс — не Бог весть какой просвещенный слой населения, но все-таки слой с какими-то культурными навыками. У нас же в театрах тусуются товарищи нувориши да те, кто на них работает. Ребята любят, чтобы им сделали красиво, весело и быстро, а то они заскучают и уснут. В отрыве же от сцены, в подвалах и зашторенных кабинетах, драма натурально развиваться не может. (Даже Пушкин заскучал. А жаль.)

Кажется, фокус в том, что зритель, режиссеры, критика — все ждут от современной пьесы разного. Вернее, каждый своего.

Драматург ждет, что его честно и талантливо проиллюстрируют, не понимая (или, скорее, не принимая) аксиомы, что спектакль реализуется в другом

материале. Это так же нелепо, как настаивать на тождестве скульптуры и, скажем, серии карандашных эскизов к ней, да еще сделанных двумя разными художниками.

Режиссер ждет, что пьеса даст ему ключи от метафизической реальности, которая все время маячит за рыхлой декорацией мира.

Критик ждет чуда, избавляющего от профессиональной рефлексии.

Зритель ждет... Впрочем, зритель — как влюбленная в себя женщина или античные боги. Предугадать его желание невозможно.

Устарело ли понятие «положительный герой»? Странный вопрос.

Положительный герой ничем не хуже отрицательного в том смысле, что у него тоже есть судьба, то есть и с ним может приключиться сюжет, какой ни одному подонку не приснится.

Для кого сегодня пишут пьесы, ставят спектакли?

Пьесы, как, впрочем, и спектакли, сочиняются в диалоге с той Силой, которую при желании можно назвать Истиной, или Художественной Правдой, или Принципом Красоты. Ради этого диалога, дающего нам право и энергию совершать восхождение по лестнице Иакова, все и делается.

О чем до сих пор не написана пьеса?

О том, как за последние сто лет изменилось восприятие человеком пространственно-временного континуума. Хотя это не столько «о чем», сколько «как» не написана пьеса.

Коль скоро мы находимся в нижней точке культурного декаданса (надеюсь, с этим утверждением никто не станет спорить), то рассчитывать на появление автора масштаба Достоевского, конечно, глупо. Наши нынешние писатели ни за что не кинутся изучать квантовую физику или квантовую психологию, чтобы как-то скорректировать свое архаичное мировосприятие.

Однако Россия — страна людей с богатым воображением. Достаточно бросить беглый взгляд на нашу политическую элиту.

Время от времени здесь (о, чудо!) рождается великий поэт. Вот ему, как говорится, и карты в руки: навигационные, натальные, таро — все равно какие.

Однажды мастер У. решил ночью переплыть широкую реку. Он уже достиг середины, когда внезапно его накрыло облако ночных бабочек. Они попадали мастеру в рот, слепили ему глаза. Через пять минут мастер выбрался из этой плотной массы белых бабочек, но потерял много сил и не был уверен, что сумеет доплыть до противоположного берега. Однако возвращаться было бессмысленно, поскольку пловец уже преодолел половину пути. Решение, которое принял мастер У., было единственно разумным: он лег на спину и отдался течению потока. Над ним от края до края раскинулось звездное небо, и теперь у мастера было достаточно свободного времени, чтобы припомнить названия созвездий, о чем он давно мечтал.

1994—2000

ЕЛЕНА КОРЕНЕВА

Чувства и впечатления

Елена Коренева

Боевое крещение кинематографом

Есть множество невероятных историй о том, как никому не известные девушки попали в кино. Робкое и юное создание приехало в Москву из маленького провинциального городка, и вот, не успев донести свои документы до кулинарного техникума, она присела в скверике перевести дух, и тут, откуда ни возьмись, мужчина в твидовом пиджаке и в свитере или в телогрейке и кирзовых сапогах

Фрагмент книги, которая готовится к публикации

протягивает ей телефончик: «Позвоните на студию, в вас что-то есть, юная красавица, никто не знает, а вдруг?!» Она робеет, боится, но звонит. И правильно делает: впоследствии это всеми любимая Наташа, Оля или Жаклин. Поистине, звездный час внезапен и парадоксален, он пробивает в самый непредсказуемый момент и застигает в неожиданной ситуации.

Но в том, что я, дочь режиссера, снялась у своего отца, конечно, нет ничего невероятного, более того, этого следовало ожидать, так подумает каждый. И все-таки... ни я, ни мой папа, тоже «не знали», как и та девушка, что присела на скамейку в скверике, потому что никто не может знать наперед, что он сделает и к чему это приведет.

Папа проводил кинопробы для своего будущего фильма по сценарию и пьесе А.Галича «Вас вызывает Таймыр». Он уже утвердил основных актеров — Евгения Весника, Инну Макарову, Юру Кузьменкова, Женю Стеблова. Но вот на роль Дуни, деревенской девушки, никак не мог подобрать подходящую актрису. Добрый гений Леня Платов, работавший на картине художником-постановщиком, а к тому же наш сосед по дому, предложил папе попробовать дочь, то есть меня — а вдруг? Пока я месила ботами осеннюю слякоть, прогуливаясь с моим возлюбленным, папа с мамой обсуждали предложение Лени и все вытекающие из этого последствия.

Здесь надо пояснить, о каких «последствиях» говорили мои родители. При кажущихся преимуществах положения дочери режиссера, снимающейся у своего отца, существуют и явные минусы. В случае неуспеха как режиссер, так и его дитя обречены на косые взгляды, пересуды с обвинениями в семейственности, в том, что «папенька сует своего недоросля». Чтобы отделаться от клейма «блатной ребенок», порой приходится совершить не один кульбит на радость публике, стать знаменитым и только позже признать, что это была головокружительная карьера — в лучшем случае, а в худшем — потерянная жизнь. Существует также ряд психологических особенностей в работе с родственниками, включается излишний эмоциональный фактор: это не просто режиссер, но мой отец, это не просто актриса, это моя дочь. Точно так же, как девушке из провинции необходимо освободиться от комплекса «человека ниоткуда», дочери (или сыну) известной личности приходится постоянно доказывать, что он оказался там, где есть, по праву.

Потому, наверное, в Америке, где люди, сделавшие себя сами (self-made men), возведены в статус национальных героев, дети знаменитых родителей скрывают свое имя, меняют его на другое и терпеливо борются за независимость от легендарного родственника. Однако и в том и в другом случае дерзает смелый, а трудности разного рода только бросают вызов самолюбию и порождают амбицию. «Где бы отыскать эти трудности, дабы отшлифовать себе отличную биографию?» — втайне думают гордецы.

Итак, мои родители посовещались и решили, что коль скоро я собираюсь на будущее лето снова поступать в театральный, то почему бы не рискнуть. Мне сделали фотопробы. Круглое, щекастое лицо и приколотая к волосам косичка произвели нужный эффект: на снимке я выглядела вполне деревенской девушкой. Затем наступили пробы с актером Юрой Кузьменковым, который по роли должен был быть в меня влюблен. Юре поначалу было нелегко войти в образ, уж больно детский у меня был вид. Но учитывая, что это все-таки была комедия, причем действие происходит в конце 50-х, то есть откровенно наивная, Юра вскоре адаптировался к своей партнерше и к условностям жанра. Худсовет меня утвердил. Начались съемки.

Откровенно говоря, работа на площадке не показалась мне очень сложной, я скорее испытывала неловкость перед профессиональными актерами и боялась подвести папу. Если говорить о наших отношениях, то они мало чем отличались от общения дома. Ему свойственно было впадать в некоторую пафосность, рассуждая о моей жизни или жизни вообще. Однажды он сказал: «Ты как Пушкин для русского народа!» Нет, мой папа не сошел с ума, таким образом он провоцировал мое чувство ответственности в отношении своего таланта, завышая барьер, который предстояло преодолеть. На съемочной площадке он внушал мне: «Дочь, тебя ждут великие артисты, вот они сидят — Инна Макарова, Евгений Весник — и ждут, когда ты сыграешь свой дубль как надо». Я мобилизовалась и играла, как могла.

Все шло гладко, за исключением одной сцены, где мне надо было заплакать. Играла я неплохо, но папа добивался настоящих слез. А они у меня никак не текли! Срабатывала обратная реакция: надо? А я вот не могу! Отведя меня в сторонку, папа применил тот же прием, что всегда, сказав, что меня все ждут, но вдруг залепил пощечину и затем быстро скомандовал: «Мотор!» Я зарыдала, дубль был снят. Обида и неожиданность произвели необходимый эффект, упрямство было преодолено внезапным физическим ощущением. Профессиональный актер умеет отключать анализирующий разум, который подчас препятствует появлению подлинной эмоции. Умение переживать по команде «Мотор!», а по команде «Стоп! Снято» отключать свою эмоцию — вот в чем уникальность профессии актера.

На съемках фильма «Вас вызывает Таймыр», режиссер А.Коренев

Я же, хоть и была человеком сильных эмоций, не владела ими, а скорее была их жертвой. Это вполне объединяло меня с незнакомкой из провинции.

Если бы вместо отца был кто-то другой, я не сыграла бы ни дубля, обиделась и просто ушла из павильона. Доверие и взаимопонимание — единственные условия, при которых возможна подобная провокация.

Фильм был отснят и хорошо принят начальством. На заключительном банкете я произнесла тост: «За человека, который постоянно вызывает себя на Таймыр!» Это было о папе. Как любящая дочь я видела в отце героя и завышала его достоинства, как и он — мои. Пиршество в тот вечер было долгим. В какой-то момент мне налили водки в граненый стакан, папа увидел и сказал: «Пей, дочь, ты должна знать, что это такое». Я выпила. Выйдя спустя какое-то время в туалет, я почувствовала, что меня заносит то вправо, то влево... Так я и шла по длинному мосфильмовскому коридору, ударяясь, словно теннисный мяч, о стены. Но я наверняка была не единственным мячиком, которым играли эти бесконечные студийные лабиринты за всю историю их существования.

По окончании банкета кто-то из группы предложил заехать к нему домой: там в сарайчике хранились настойки и разносолы. Разгоряченная компания приняла предложение — празднование продолжалось. Я наравне со всеми дегустировала квашеную капусту и наливки. Тот вечер закончился для меня вниз головой на плече у Юры Кузьменкова, меня вскинули и понесли, идти я была не в состоянии. Мама ахнула, когда премьершу внесли в дом. Она долго сидела на краю кровати и спрашивала: «Доченька, тебе плохо?» Так закончилось мое крещение кинематографом, лет десять после той ночи я не могла подумать о водке без содрогания.

Фильм «Вас вызывает Таймыр» был показан по телевидению и получил хороший отклик в прессе. Однако вскоре его постигла та же участь, что и первые папины картины, — его надолго убрали из эфира. Причиной тому явилась эмиграция Александра Галича во Францию. Увы, как тут не поверить в судьбу?! По русской примете, рожденные в мае будут маяться. Папин день рождения 2 мая... Интересно, в каком месяце был рожден Александр Галич?

Свое место

Фильм «Вас вызывает Таймыр» сослужил мне хорошую службу. Придя на сле-

дующее лето в Щукинское училище на экзамены (на этот раз я обошла стороной Школу-студию МХАТ), я услышала: «Вы девочка из «Вас вызывает Таймыр»?» Передо мной стоял высокий блондин и приветливо улыбался широкой актерской улыбкой. «Вы мне очень понравились, Костя, иди сюда, помнишь, мы недавно смотрели комедию?» К нам подошел забавный брюнет и взглянул на меня с профессиональной актерской непосредственностью. «Поступаете?» —весело спросили они меня хором. «Угу», — промычала я, все еще теряясь перед ар-

Е.Коренева и А.Кончаловский. 1974

тистами. Они хитро переглянулись: абитуриентская застенчивость — явление временное, ей на смену приходит одержимое созидание собственной значимости. «Успехов, будем за вас болеть!» — заверили они напоследок и удалились. То, что меня поддержали выпускники Щукинского училища Юра Богатырев и Костя Райкин, было добрым знаком. Впоследствии они станут моими друзьями и коллегами по театру «Современник».

Вторая попытка поступить в театральное училище оказалась успешной — меня приняли! Однако и здесь не обошлось без интриг. Людмила Владимировна Ставская, набиравшая свой первый курс в качестве мастера, ко мне благоволила, я ей понравилась. Но перед решающим третьим туром она позвонила моей маме и конфиденциально сообщила, что было бы очень кстати, если бы какой-нибудь влиятельный друг семьи позвонил проректору Б.Е.Захаве и замолвил за меня словечко. «У вас есть такие знакомые?» — строго спросила она. Мама замялась, начала прикидывать, кто бы это мог быть, и вспомнила: «Ну... если я попрошу Олега Ефремова?» «Олега Николаевича? — недоуменно воскликнула мамина собеседница. — Да где ж вы раньше были с такими-то друзьями? Лучшей кандидатуры и быть не может, пусть звонит, и дело в шляпе!»

Как выяснилось позднее, на третьем туре меня могли «срезать», так как за одно место со мной боролась еще одна претендентка, девочка моего плана: маленькая, худенькая, вроде, как и я, — травести. По мнению проректора Б.Е.Захавы, у нее было больше шансов на поступление, затем и понадобился «тыл» в решающей схватке. Олег Николаевич Ефремов, наш «тыл», дружил с моими родителями еще в юности, они с папой учились в одном классе. Они даже вместе сыграли в студийном спектакле «Горе от ума», Олег Николаевич Молчалина, а папа — Чацкого. Более того, они чем-то похожи внешне: лицом и духом печального оптимизма, свойственным обитателям Староконюшенного

переулка. Между «другом юности» и проректором состоялся забавный разговор. Захава отнесся к просьбе любезно, но посетовал, что, мол, принять-то я приму, а что она дальше будет делать? Их же, выпускников, надо в театры устраивать, в театрах вакантных мест мало, а выпускников предостаточно! Олег Николаевич не растерялся и не без юмора заметил: «Я ее не только в театр возьму, я на ней еще и женюсь!»

Веселый разговор, творческий, можно сказать. После того как я рассказала этот эпизод в одном из своих газетных интервью, моя мама, с чьих слов я впервые услышала эту историю, вдруг засомневалась: «А был ли этот диалог именно таким, в частности, про женитьбу?» Ну что ж, если что не так, я не виновата.

Звонок возымел свое действие — я поступила на 1-й курс театрального училища имени Щукина, правда, условно. Это означало, что я должна была доказывать свою профессиональную пригодность и завоевывать право стать полноправной студенткой. Если в течение полутора лет я не оправдаю доверие — меня отчислят. В Щукинском училище существует поверье, что те, кто был принят условно, как правило, оказываются самыми работоспособными, если не сказать талантливыми, и оканчивают лучше других. Психологически это объяснимо: тот, у кого есть только один шанс, использует его по максимуму. Этот принцип применим и к провинциалам, приехавшим делать карьеру в столицу, и к эмигрантам, завоевывающим место под чужим солнцем. К слову сказать, девочка, с которой я боролась за место, не пострадала и благополучно училась вместе со мной.

Особым усердием я не отличалась, однако уже через три месяца, после показа самостоятельных работ — это были «Последние» Горького, — с меня сняли клеймо «условности» и сделали студенткой. И с другими «условниками» произошло то же, они оказались первыми при выпуске. Щукинское поверье сработало — все пятеро устроились в московские театры, одной из них была моя подруга Света Переладова, игравшая после училища в Театре имени Вахтангова.

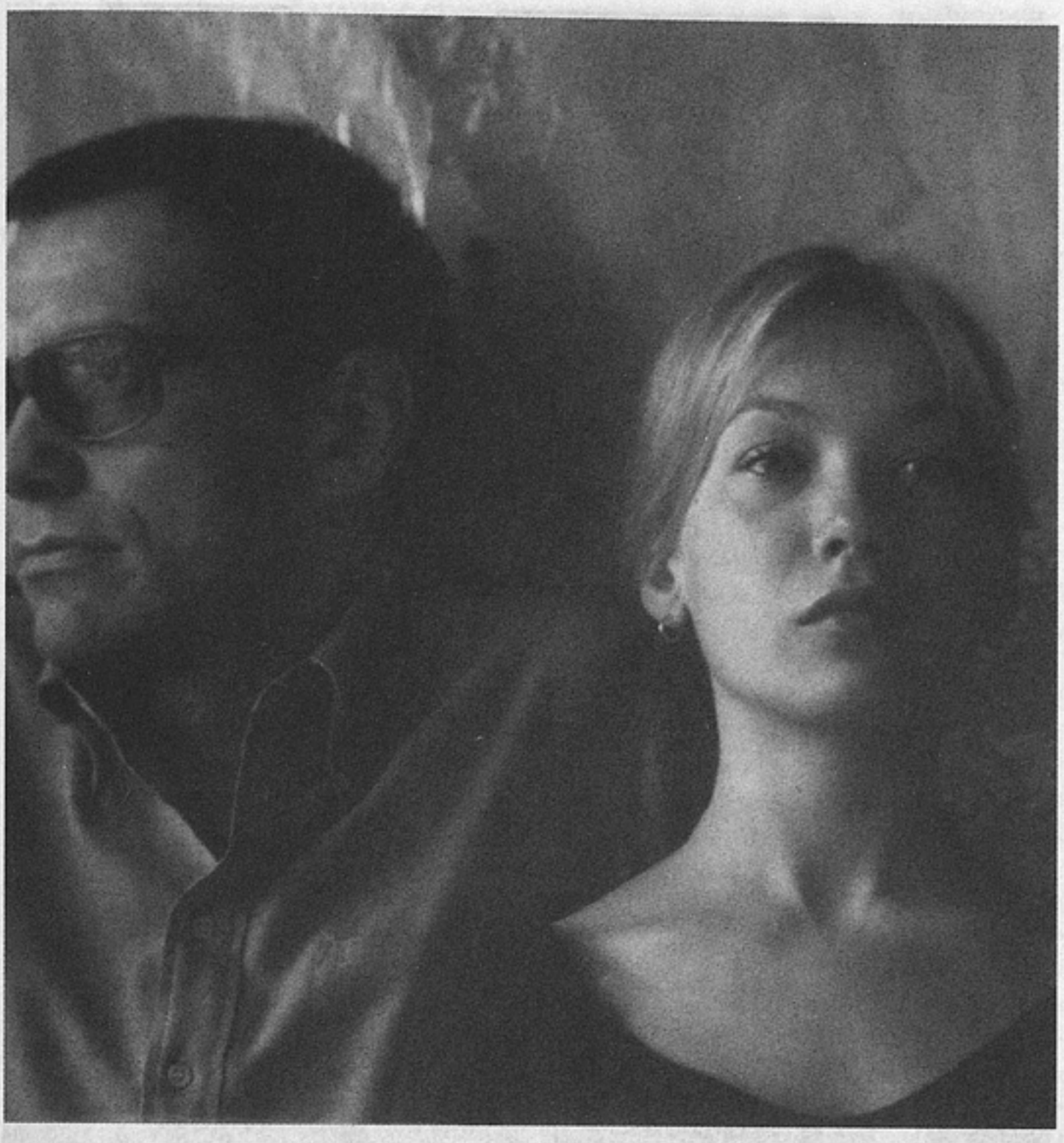
«Щука», как ее любовно называют студенты, отличалась от Школы-студии МХАТ большей демократичностью и даже фривольностью в отношениях между профессорами и студентами. А также разнилась самим подходом к искусству. Если МХАТ — это академия, классицизм и традиция, то «Щука» — новаторство, либерализм и диссидентство. Это и закономерно. Обе школы наследуют стиль и образ своих основателей, в одном случае Станиславского, в другом — его ученика и оппонента Вахтангова. Последний отошел от жестких принципов школы переживания в пользу более формалистического театра представления. Может быть, поэтому многие из тех, кого «завернули» при поступлении в мхатовское училище, находили понимание в «Щуке». Здесь все нетрадиционное в контрапункте с общепринятым получало благодатную почву. Неспроста любимовская Таганка была создана из выпускников вахтанговского училища.

Вот и я пусть и не без сложностей, но в конце концов оказалась там, где было мое место.

«Внимание, мотор, начали!»

На дворе стоял декабрь 1972 года. Я сидела в группе «Мосфильма» в ожидании встречи с очередным режиссером. Мои мысли блуждали далеко от студийных стен, я чувствовала себя запутавшейся окончательно в страстях, называемых первой любовью. Мне только что исполнилось девятнадцать лет, но внутренне я походила на зрелую женщину, отягощенную долгим и тяжелым браком, лишенную иллюзий, познавшую всю изнанку отношений с мужчиной, российским мужчиной — гуляющим, ревнующим, доминирующим и терзающим.

«Леночка, загляни в сценарий, тебя будут спрашивать, понравился он тебе или нет, а ты его даже не читала!» — прервала мои мысли мама, сидевшая неподалеку. Она протянула сценарий, я взяла его и начала перелистывать. Вот уже скоро час как я ждала режиссера, который беседовал у себя в кабинете с актером Конкиным — претендентом на главную роль в фильме. Галя Бабичева, работавшая на картине ассистентом в паре с моей мамой, то и дело выбегала из комнаты и вновь возвращалась, говорила мне успокаивающе: «Вот-вот закончит», — и принималась готовить очередную порцию чая для мэтра. Зазвонил

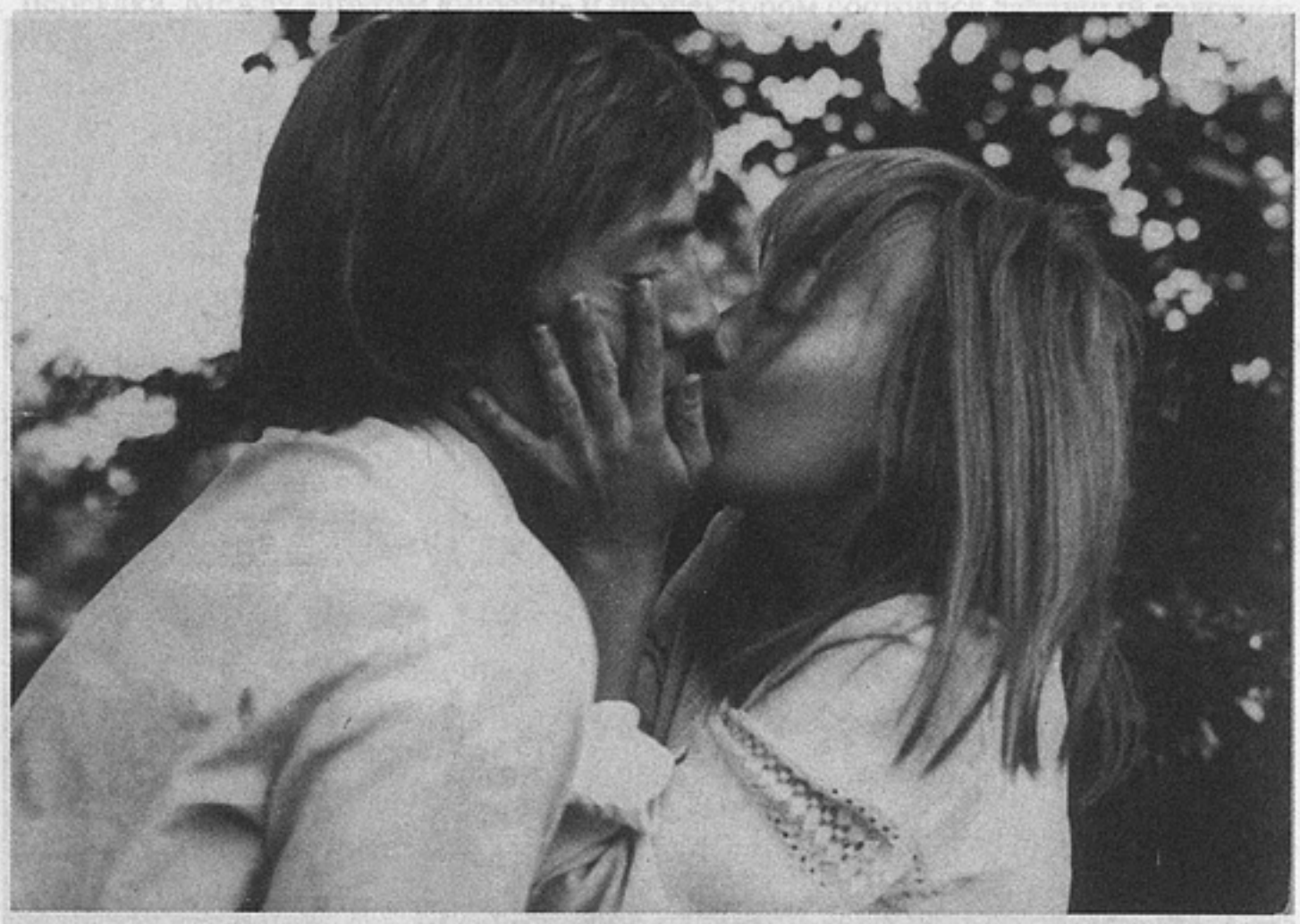


А.Кончаловский и Е.Коренева

телефон, Галя сняла трубку, многозначительно взглянула на маму и, сказав: «Она!» — снова выбежала. Вернувшись, она привела с собой мужчину моложавого вида, он энергично взял трубку и заговорил слегка сиплым голосом. Во время разговора он несколько раз взглянул в мою сторону, а договорив, попросил, обратившись одновременно к маме и Гале: «Еще раз позвонит, скажите, что я ушел!» — и вышел. Через короткое время меня наконец пригласили для разговора. «Галочка, прикрой дверь», — сказал режиссер, не выпуская моей руки из своей. Это был тот самый обладатель сиплого голоса, что говорил по телефону десятью минутами раньше. Когда дверь за ассистенткой захлопнулась, он отпустил мою руку и предложил сесть. Режиссера звали Андрей Сергеевич Кончаловский.

Вот уже месяца три, как моя мама, работавшая на «Романсе о влюбленных», в поте лица искала героев будущего фильма. Задача перед ней стояла не из простых — найти современных Ромео и Джульетту. Возвращаясь домой со студии, она посвящала все семейство в мудреную «кухню» своих поисков. «Андрей Сергеевич сказал, Андрей Сергеевич решил, Андрей Сергеевич хочет...» — ежевечерне слышала я от нее. И мне казалось, что некий Андрей Сергеевич носит бородку, серый костюм, очки, похож на чеховского интеллигента с тонкими пальцами и незримо ужинает вместе с нами, ожидая, когда семья Кореневых найдет ему героиню будущего шедевра. О том, что этот «призрак» очень прихотлив в выборе, свидетельствовало выражение маминого осунувшегося лица и постоянная забота в ее глазах: «Андрей Сергеевич... хочет, чтобы...» — и дальше следовало какое-нибудь невероятное задание, касающееся не только поездок в отдаленные концы необъятной Родины, но также поиска редких сортов чая, геркулеса или не относящейся к делу литературы о правильном питании.

Мамины рассказы о режиссере и его причудах носили явно юмористиче-



Е.Киндинов и Е.Коренева в фильме «Романс о влюбленных»

Е.Коренева в фильме «Романс о влюбленных»

ский характер: «Вчера он привел девочку и потребовал, чтобы ей сделали фотопробы, он убежден, что встретил в лифте русскую Эли Макгроу — героиню фильма «История любви». Она, правда, из ПТУ, двух слов связать не может, зажата и испугана, но он говорит: «Не обращайте внимания, я нашел то, что надо». Сводил ее на концерт, потом посмотрел фотопробы и расстроился — нет, не то!» В другой раз режиссер захотел, чтобы нашли женщину, похожую на шведскую манекенщицу из журнала мод — длинноногую блондинку с высоким

лбом. Мама обошла балетные студии и кружки народного танца, профтехучилища и факультеты МГУ, съездила в Ленинград и Прибалтику, но такой женщины, которую искал режиссер, так и не нашла: или длинные ноги, или высокий лоб, но никак не лоб с ногами.

«Поразительное дело, — недоумевал режиссер, — столько красивых молодых женщин, но никто не умеет чувствовать, прямо беда, как такое возможно?!» А вместе с режиссером недоумевала и вся его группа: что делать, откуда ей появиться? Что происходит с русскими женщинами, почему они не чувствуют? Личная жизнь самого Андрея Сергеевича, очевидно, по маминым словам, была не менее сумбурной, нежели поиски героини для фильма о любви. Ему то и дело звонила жена-француженка, и он часто просил маму или Галю не подзывать его к телефону. «Что ему придет в голову на этот раз?! — растерянно вздыхала мама, укладываясь спать. — Уж скорей бы он на ком-нибудь успокоился!» Придя как-то раз домой, мама была взволнована более прежнего: «Он хочет видеть детей... всех, кому от семнадцати и выше, детей киношников! Сказал, что на стороне все шансы исчерпаны, решил посмотреть «своих». Он хочет видеть вас, девочки». С капризами режиссера мы с моей сестрой Машкой были заочно знакомы, но что он нацелится на наше дружное семейство, предположить не могли. «Не-е-е-т!» — протянули мы хором. «Я ему так и сказала, — нервно объясняла мама. — «Андрей Сергеевич, они вам не подойдут, я знаю, вам не это нужно, только девочек расстроите», — но он ни в какую, придется идти, я же ассистент, я не могу ему в этом отказать». Первая пошла Машка. «Красивое лицо, торс балетный, а теперь покажи младшую, которая похожа на Ширли Мак-Лейн», — настаивал Кончаловский. Он уже видел мои домашние фотографии и обратил внимание на сходство с американской звездой...

И вот я сидела у него в кабинете и щурилась от солнца — кресло, в которое меня усадил режиссер, было расположено прямо напротив окна. Меня не покидала мысль, что после долгих ожиданий я так неудачно «приземлилась». «А вы похожи на Ширли Мак-Лейн!» — всматриваясь в меня, заметил Андрей Сергеевич. «А он совсем не похож на чеховского интеллигента, — заключила я, рассмотрев, в свою очередь, режиссера. — Скорее, на большого Маугли». И вздохнула. Что я похожа на некую Ширли, впервые заметили Ася Вознесенская и Андрей Мягков. Они посмотрели американский фильм «Квартира» и сообщили родителям, что она моя копия. Но я к тому времени еще не видела ни фильм, ни ту, с кем меня сравнивали. «Да, мне уже говорили», — безучастно ответила я, продолжая щуриться одним глазом в его сторону. Андрей Сергеевич начал рассказывать о будущем фильме, объясняясь, как мне показалось, довольно общими фразами. «Он это всем говорит, устал уже», — мелькнуло у меня в голове, и я перевела взгляд на плакат, что висел на стене: закатное небо, снятое из самолета. Вид из иллюминатора был тревожным: алые блики, тонущие в мертвом лиловом...

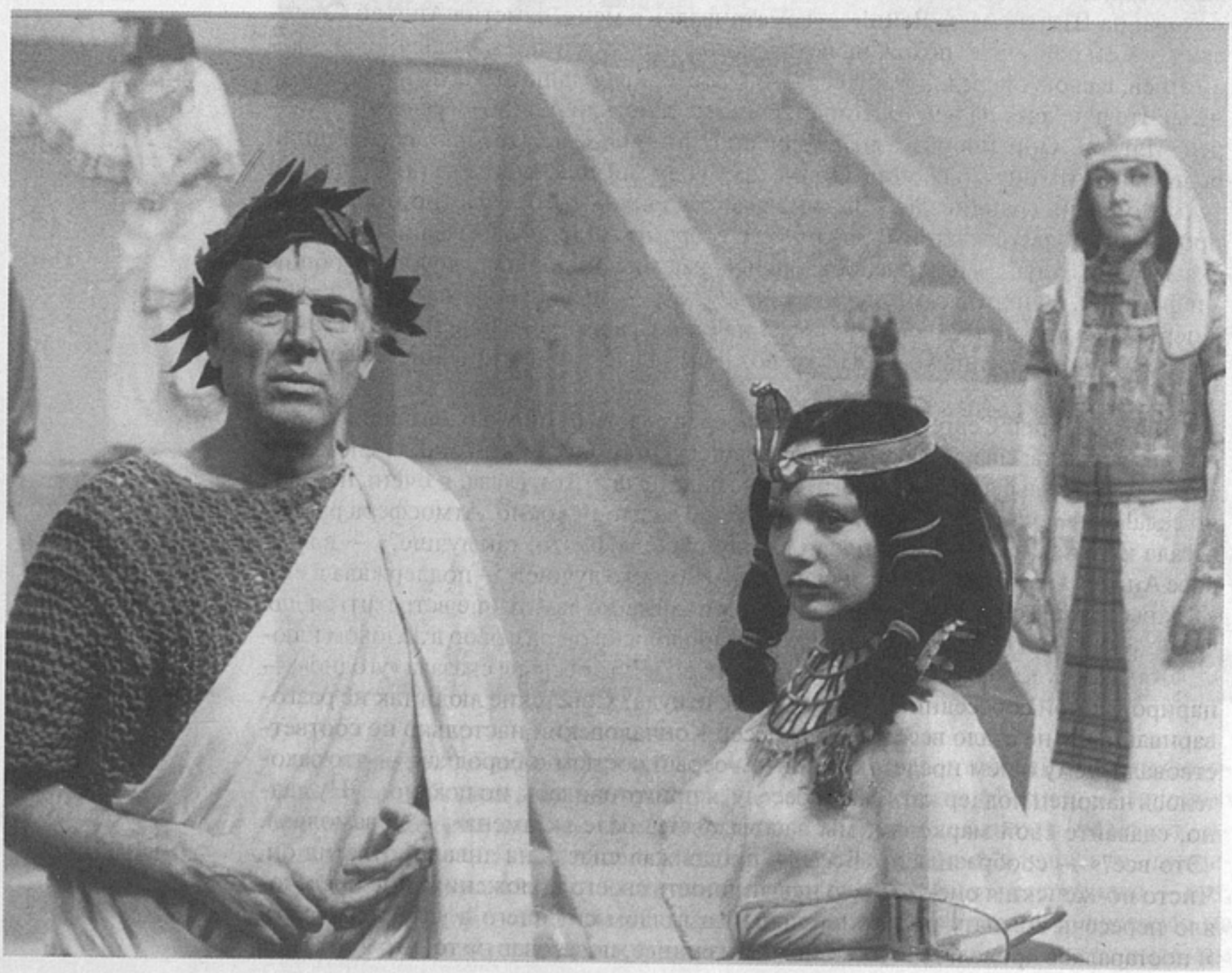
Вдруг Андрей Сергеевич прервал свой монолог: «Я смотрю, вам неинтересно, что я рассказываю, вы даже отвернулись в сторону?!» Мне стало неловко, и я начала оправдываться: «Простите, мне солнце светит в глаза, я очень неудачно села!» Он молча встал и широким жестом зашторил окно. Атмосфера располагала к интимности — мы сидели в полумраке. «Ну что, так лучше?» — в вопросе Андрея Сергеевича было лукавство. «Намного лучше!» — поддержала я его. «Так вы сдаете марксизм, у вас сессия, ну и когда же вам лучше встретиться для читки текста, до экзамена или после?» — продолжил он разговор в деловом ключе. «Как вам будет... — я запнулась, — удобнее». «Чуть было не сказала «угодно», — парировал мой собеседник. — Вы вообще откуда? Советские люди так не разговаривают!» Мне стало весело — режиссер Кончаловский настолько не соответствовал моему о нем представлению — «серый костюм и бородка», — что захотелось наконец поддержать с ним беседу, я приготовилась, но поздно... «Ну ладно, сдавайте свой марксизм, мы вас вызовем после экзамена», — и замолчал. «Это все?» — сообразила я. «Все!» — продолжая сидеть на диване, ответил он. Чисто по-женски я оценила всю невыгодность своего положения: мне предстояло пересечь комнату под пристальным взглядом сидящего в углу режиссера. Я постаралась проделать это как можно изящнее, посетовав на то, что в тот день

была укутана в длинную серую кофту, брюки и короткие зимние ботинки. А также, что мне недостает пары-тройки сантиметров роста для нужного впечатления. С видом кокетничающего Винни Пуха я послала режиссеру прощальную улыбку и выскользнула в проем двери...

«Невероятно!» — обсуждала случившееся вся семья дома за чаем. «Он хочет Ленку пробовать», — мама, привыкшая к завышенным требованиям режиссера, была уверена, что ее девочки пройдут мимо. Однако вторая встреча на «Мосфильме» была не менее запоминающейся, чем первая. Усадив меня на этот раз возле себя на диване, к которому был прикреплен значок-пуговица, он вручил мне текст сцены и предложил его почитать. «Как я люблю тебя, как я люблю твои глаза», — едва я произнесла первые фразы, как все несчастья моей любви встали перед глазами: клятвы в верности, обман, беготня по ночам между квартирами, слезы и страх нанести еще одну рану любимому, выжженные на руке следы от сигареты в подтверждение своих чувств, пара синяков, заработанных при выяснении отношений, — все это не вмещалось в односложные признания моей героини. И я, как и при поступлении во МХАТ, подмочила свою репутацию слезами.

«Любовь!» — скорее констатировал, чем спросил Андрей Сергеевич. Я утвердительно кивнула. «Понимаю», — вздохнул он в ответ на что-то свое и, нагнувшись, извлек вдруг из-под дивана бутылку виски. «Где-то здесь были стаканы, — он заерзал в поисках посуды. — Ах, вот они!» Зазвенели стаканы, забулькало содержимое бутылки. «Выпей, это помогает, ничего нет естественнее, когда льются слезы по любви! Наша героиня Таня так и должна чувствовать — предельно, как героини Шекспира». После этих слов он коснулся моего лица рукой и, пристально всматриваясь в его очертания, заметил: «С возрастом щеки опадут и вылезут скулы — будешь очень красивой. Готовься к пробам!» — и залпом опустошил содержимое студийного реквизита.

В день кинопроб он зашел в гримерную и, положив свои ладони мне на го-



И.Смоктуновский и Е.Коренева в фильме «Цезарь и Клеопатра», режиссер А.Белинский

лову, долго смотрел на изображение в зеркале, затем нагнулся и поцеловал в пробор. Казалось, он проверял на ощупь то, что выбирал, и его ощущения подсказывали, что он не ошибся. Когда грим был закончен, мы вышли в коридор и направились к павильону. Перед самым входом в декорацию он остановился и снова взглянул на меня, провел рукой по моей челке и, о чем-то подумав, произнес по-французски: «Се са!» Затем, словно нас мог кто-то услышать, прошептал: «Загадай желание!» — и зажмурил глаза. В этом почти ритуальном внимании к моей особе было нечто большее, нежели волнение и трепет, а именно — ощущение будущего, неотвратимости судьбы, ясновидение своего рода. Я еще не понимала, но предчувствовала, что соприкоснулась с мощной системой жизни, доныне мне неизвестной, в которой подыскивается мне роль — независимо от той, на которую я собиралась пробоваться. Мне ничего не оставалось делать — только слушать и ждать, наблюдать, как разворачивается написанная кем-то заранее история моего будущего. «Не хватало мне только в тебя влюбиться», — словно открещиваясь от собственных мыс-

И.Смоктуновский и Е.Коренева в фильме «Цезарь и Клеопатра», режиссер А.Белинский

лей, усмехнулся он уже в павильоне и затем скомандовал: «Внимание, мотор, начали!»

Сверхзадача

Перед началом съемок на «Мосфильме» устраивались просмотры фильмов мировой классики, их заказывал сам режиссер, считая, что творческой группе необходимо знакомиться с приемами и находками современного зарубежного кинематографа. Я впервые тогда посмотрела «Пять легких пьес» Боба Рафелсона с Джеком Николсоном, «Буч Кэссиди и Санденс Кид» Джорджа Роя Хилла с Робертом Редфордом и Полом Ньюменом, «Бонни и Клайд» Артура Пенна с Фэй Дануэй и Уорреном Битти, а также фильмы Роберта Олтмена, которые особенно ценил Кончаловский. Наконец я увидела и Ширли Мак-Лейн — в картине Боба Фосса «Милая Чарити». Кончаловский обращал мое внимание на клоуновский аспект игры Мак-Лейн, желая, чтобы я обострила, вывела наружу свою характерность. «Смотри, как она хохочет, как открывает рот, — клоун, рыжий клоун в цирке, а как грустит по-детски, почти шарж», — комментировал он ее игру.

На просмотрах он сажал меня подле себя и зарождающаяся во мне любовь набухала, как тесто на дрожжах, от тепла, внимания, ощущения нужности, которые выпали на мою долю. Ему свойственно было желание научить, образовать, приобщить к культурному слою, вывести на другой уровень социальной и внутренней свободы всех, кто его окружал во время совместной работы на картине. Так называемый ликбез по-кончаловски распространялся и на толстых теть преклонного возраста, и на светских красавиц, и на девочек и мальчиков, называемых актерами, и на всевозможных старичков и старушек, попадавших в его водоворот на правах своеобразной челяди. В образовательную программу входило не только ознакомление с фильмами, фотоальбомами, живописью и музыкальными произведениями, но также в большой степени то, как и чем нужно питаться, а именно: восхвалялось сыроедение и вегетарианство. В качестве аргумента приводился неизменный пример ослика, который ел травку и ему этого вполне хватало, тогда как человек, поедающий мясо в конце XX века, приравнивался к плотоядному хищнику и примитивному гиббону. В пользу сыроедения также предлагалось сравнить навоз травоядных с дерьмом всех остальных — первое не воняет, в отличие от последнего. Лекция о правильном питании могла застигнуть «ученика» в момент поглощения долгожданной котлетки, которую «учитель» клеймил словом «падаль». Пожиратель «падали» рано или поздно переставал питаться на глазах у режиссера или переходил на поощряемую мэтром геркулесовую кашу, дабы приобрести в глазах посвященного окружения человеческие черты. При этом все были в курсе, что у Андрея Сергеевича открылась недавно язва и теперь он вынужден был сидеть на специальной диете, потому относились с пониманием к его пристальному вниманию к здоровью, чем отчасти и объясняли его поиски новых путей жизни. Философские эскапады были также неотъемлемой частью ежедневного существования Андрея Сергеевича, он склонялся к западническому воззрению на историю России, цитировал Чаадаева, а говоря о личной свободе, непременно упоминал Ницше и его Заратустру. Модная в то время восточная философия, но еще не успевшая стать популярной в Отечестве, была уже на его вооружении. Он штудировал труды индуизма, буддизма, дзена и внушал их постулаты всем, кто жаждал знаний или был застигнут врасплох рассуждающим режиссером.

Он любил подчеркивать, что сам еще недавно был грубым азиатом, способным из ревности ударить женщину, но что со временем начал превращаться в европейца, уходить от иррациональности страстей в пользу здравомыслия. Не последнюю роль в этом играло влияние его жены-француженки, как, собственно, и сам выбор этой европейской женщины был следствием его изменившихся воззрений.

Но главным его детищем были актеры. В группе все должны были их холить и лелеять и служить верой и правдой творческому процессу. Равностепенное значение отводилось гриму, костюму, реквизиту, свету, декорации, звуку, пленке — на всем лежала печать пристального внимания режиссера. Грим и краска

Елена Коренева с мамой

для волос привозились из Франции через знакомых, оттуда же поступали и джинсы для главных исполнителей. Лучшие журналы западной моды были под рукой для поиска причесок, выкроек и фасонов блузок в стиле хиппи. Специально была найдена вязальщица, исполнившая сложный узор безрукавки, в которой появлялась Таня в начальных сценах фильма.

Впоследствии редко, если когда-либо вообще, я встречала подобное внимание со стороны режиссера ко всему, что составляет материальный мир фильма, не говоря уже о духовном аспекте. (Я опускаю в этой связи режиссера Рустама Хамдамова, с которым познакомилась на картине «Анна Карамазофф», — его внимание к изобразительной стороне кинематографа естественно по определению, так как он в первую очередь профессиональный художник.) Кончаловский так и называл фильм — миром. Миром реальным, индивидуальным, имеющим собственную атмосферу, характер, вкус, цвет и образный ряд. Стихи Пастернака с их подмосковной летней флорой, пропитанные дождем и чувственностью, были вдохновителем и прообразом всей романтической части «Романса о влюбленных».

Вполне естественно, что к началу съемок, то есть к экспедиции в город Серпухов, я была трансформирована внешне и внутренне и готовилась к предстоящей работе, как к военным действиям. Режиссер поставил вопрос ребром: «Ты могла бы умереть ради фильма?» Он, конечно, выражался образно. «Могу!» — ответила я по-спартански. На темечке у меня красовался выстриженный хохолок, развевающийся при малейшем дуновении ветерка, волосы были слегка высветлены, сигареты канули в вечность вместе с лаком для ногтей, я не ела мясо и тяжелую пищу, я уже была не в полной мере самой собой, а это и есть рабочее состояние актрисы.

Как-то вечером Андрей Сергеевич пригласил меня в гости на улицу Воровского (это была квартира его родителей, где проживал Сергей Владимирович, сам же Кончаловский снимал квартиру неподалеку, для себя и жены Вивиан). Преданная семье Михалковых домработница Поля угощала меня супом из лука-порея и черникой с молоком, а представлена я ей была как «Леночка, исполнительница главной роли будущего фильма». Когда Поля ушла, мы перекочевали из кухни в гостиную для неторопливой беседы под звуки работающего телевизора. По мере наступления сумерек наш разговор приобретал все более интимный характер. «Зачем ты носишь эти железобетонные лифчики?! Тебе вполне можно обойтись и без них, как это делают теперь на Западе!» (Любое замечание мужчины Кончаловского я интерпретировала как желание своего режиссе-

ра, и лифчики исчезли вместе со всеми атрибутами прошлой жизни.) Когда стемнело окончательно, мы уже целовались. Обвив его голову руками, я подумала, что обнимаю компьютер, который вдруг начал сбоить от предложенной ему новой программы. Создавалось впечатление, что я — представитель земной цивилизации — участвую в эксперименте: некий инопланетянин, робот, титан желает переболеть человеческими болезнями. Перейдя из гостиной в спальню, Кончаловский-мужчина заметил, что любовниками стать очень непросто — не все подходят друг другу — и что не надо торопиться. Потом как режиссер прокомментировал мою наготу: «Надо худеть. Такой ты можешь быть, когда станешь старенькой, а сейчас ты должна быть тоненькой, девственной нимфеткой. Нам же предстоит снимать тебя обнаженной!» «А когда я буду старенькой?» — спросила всемогущего волшебника «соломенная голова». «Лет в тридцать», — ответил он. До тридцати была еще куча времени, и я облегченно вздохнула.

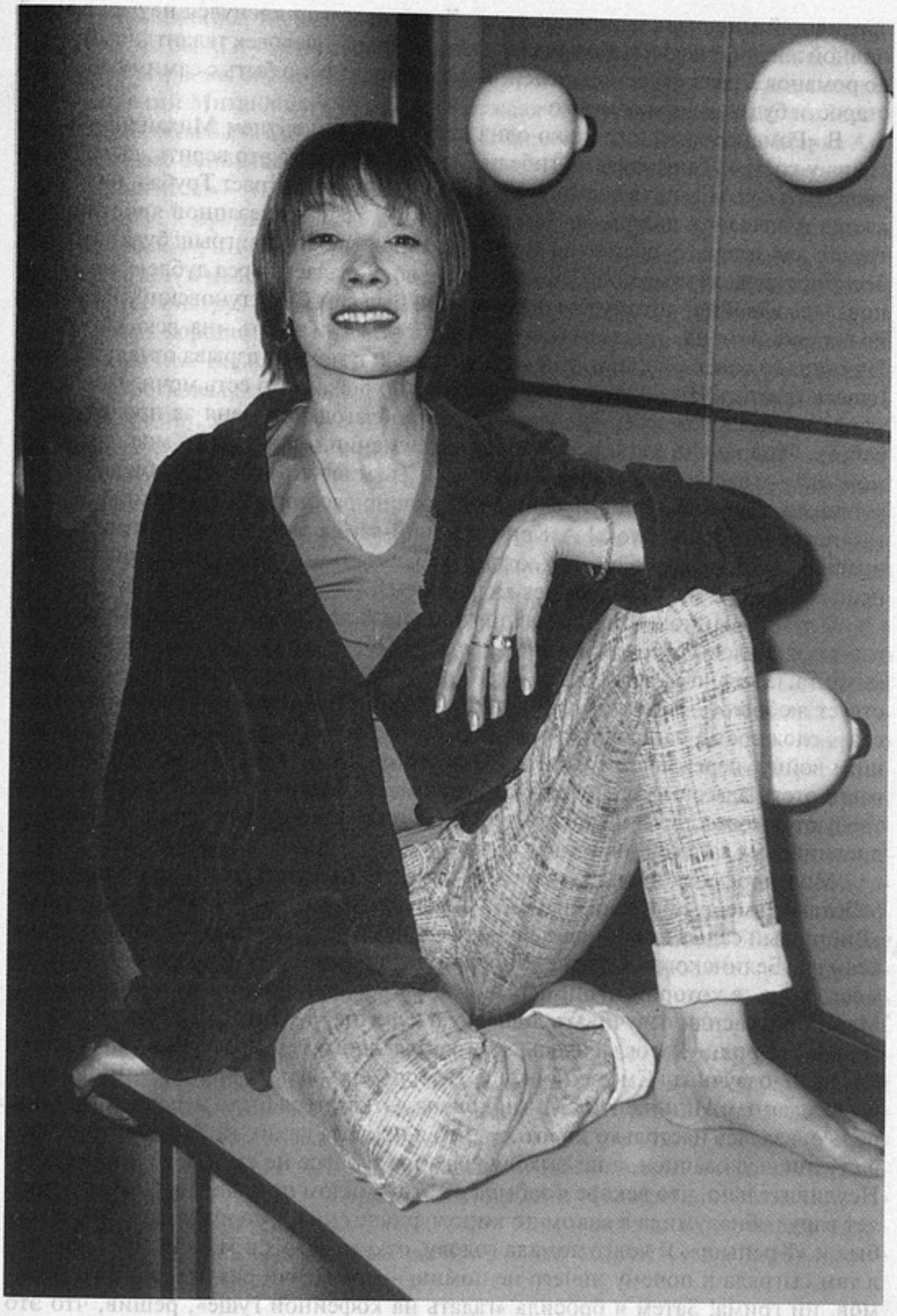
Итак, отправляясь в Серпухов, где начинались съемки фильма «Романс о влюбленных», я имела двойную задачу — сыграть Джульетту 70-х по имени Таня, а также справиться с ролью новой любви Андрея Кончаловского.

Иннокентий-невинный

На «Романсе о влюбленных» я познакомилась с Иннокентием Михайловичем Смоктуновским.

При виде его у меня всякий раз сжимало сердце, как если бы мы были связаны родством. Да, конечно, он тоже напоминал мне чем-то моего отца. Худой, узкокостный, жилистый, больше морщин и нервов, чем мышц и здоровья, сутуловатый, извиняющийся... Его внешняя беззащитность и растерянность — этакий камуфляж, прикрывающий ясновидение и стойкость гения. Налет юродства или то, что люди принимали за таковое, было приспособлением праведника к безумному... безумному миру. Мудрец, он же клоун, дурачок! Так и останется загадкой, кто же породил кого: Смоктуновский Мышкина, Гамлета, Деточкина или наоборот? В нем была какая-то потусторонняя таинственность: вроде он здесь и сейчас, вместе с тобой, но одновременно подключен к чему-то «там» — к циферблату без стрелок. Я слышала недоуменный рассказ одного киношника, который никак не мог понять, какого же роста Иннокентий Михайлович. «Вчера он был головой на уровне шкафа, вон того, возле двери, а сегодня вошел — сантиметров на десять пониже. Как такое вообще возможно?!» Его способность к мимикрии, чисто актерскому качеству, была доведена до виртуозности, превращавшей его и впрямь в полумифическое существо. Все наводило на мысль: хоть внешне Смоктуновский, как все люди, но в то же время намного больше, чем просто человек.

Еще до начала съемок Кончаловский предложил мне составить ему компанию во время поездки под Ленинград, где отдыхал со своей семьей Иннокентий Михайлович. Предстояло уговорить Смоктуновского сыграть роль Трубача. Он только что закончил очередную картину, плохо себя чувствовал и сниматься отказывался. Его супруга Соломка — от Суламифь — была категорически против того, чтобы муж занимал себя работой. Но Кончаловский надеялся, что личный визит произведет свое действие, и он не ошибся. Сопротивление Иннокентия Михайловича было сломлено, и он согласился. Мне бросилась тогда в глаза его манера общаться — неторопливость, открытая реакция на все, отсутствие в словах двойного смысла. Он вынуждал тем самым к крайней простоте, разговору без лукавства. Напрашивался вопрос самой себе: «Уж не вру ли я? Вот опять играю, опять, эх!..» Когда я была ему представлена, он заметил, что знает моего отца: «А, Леша Коренев! Конечно, помню, он работал «вторым» на «Берегись автомобиля». Трудно жили, перебивались без денег, так что Леночка не избалована, ей известно, что почем», — пояснил он то ли мне, то ли Кончаловскому. Эта особенность — называть вещи своими именами — могла бы и покоробить, и смутить, будь на месте Смоктуновского кто-либо другой. Но есть люди, которым это позволено. Они призваны кем-то говорить всю правду, как если бы увидели, чем на самом деле забиты наши черепные коробки, и теперь делятся своими впечатлениями. Подобную манеру общаться я замечу много позднее и в Нине Берберовой, и в Иосифе Бродском. По всей вероятности, афоризмы Фа-



Елена Коренева. 2000

ины Раневской имеют ту же природу. Моя мама как-то стала свидетельницей забавной сцены на «Мосфильме». В гримерную к Иннокентию Михайловичу зашла его давняя знакомая. Он встретил ее радостным приветствием, но тут же посетовал: «Эх, как постарела, миленькая, плохо выглядишь, так нельзя!» Когда женщина ушла, оторопевшая гримерша попыталась укорить Смоктуновского в бестактности. Но он был возмущен не менее гримерши: «Сколько же можно врать? Кто-то должен начать говорить правду!»

На меня он взирал с заботой и обожанием, понимая все мои сильные и слабые стороны. Встретившись случайно на Калининском проспекте, он остановился побеседовать со мной и с видом доброго демона вдруг прошептал: «Прекрасное лицо... если бы еще несколько сантиметров роста — была бы неотразима. Совсем чуть-чуть, два сантиметра!» Так он разглядывал меня, отстраняясь, словно от картины, и досадовал на природу, на Бога, на высший умысел, не по-

зволивший мне стать совершенством. Когда разговор коснулся неудач в моей личной жизни, он со вздохом посетовал: «Андрон — человек талантливый, а что до романов... развращает он людей. Тяжело ему должно быть с самим собой, а в старости будет совсем одиноко».

В «Романсе» у меня только одна сцена с Иннокентием Михайловичем — сцена у костра. Таня узнает о гибели Сергея, не хочет в это верить, выходит во двор и, только услышав печальную мелодию, которую играет Трубач, надламывается и впадает в истерику. Переход от тихой речи к внезапной ярости очень труден для актера, особенно на крупном плане — любой наигрыш будет замечен беспристрастной камерой. Понятно, что я волновалась перед дублем, но я волновалась вдвойне, потому что передо мной был сам Смоктуновский. Режиссер подбадривал меня, призывал ничего не бояться и играть «на всю катушку». Приняв его совет к сведению, я начала дубль и в момент взрыва отчаяния принялась хлестать Иннокентия Михайловича по щекам что есть мочи. После команды «Стоп!» режиссер удовлетворенно поблагодарил меня за проделанную работу. Однако Смоктуновский был в недоумении. «Миленькая моя, разве так можно?! — говорил он, держась за щеку. — Ты мне чуть зубы не выбила, они же вставные, надо было предупредить!» Я страшно расстроилась — такой артист и так нехорошо получилось! А Кончаловский заговорщицки подмигивал: «Все правильно сделала, это он так... отойдет!» Слава Богу, Смоктуновский отошел, правда, на это потребовалось некоторое время...

Я думаю, Иннокентий Михайлович не пожалел (хоть я его и «избила»), что все-таки снялся Трубачом в нашей картине. Образ верного друга, уличного музыканта, поэта, чье кредо: «Чтоб жизнь прожить, как миг, как крик — «Да здравствует любовь!» — этот образ ему очень к лицу. Ведь при всей своей «странности», сложности, загадочности он был человеком своего поколения, прошедшим войну, пережившим плен, свое персональное «быть или не быть?», и из всего этого ада он вышел артистом, шутом, насмешником! Для такой судьбы требуются мужество и щедрость души. Недаром свою книгу, составленную из дневниковых записей, он назвал «Быть!».

Моя профессиональная жизнь была отмечена еще тремя «с половиной» работами вместе с Иннокентием Михайловичем. Это два телеспектакля — «Вишневый сад» в постановке Леонида Хейфеца и «Цезарь и Клеопатра» Александра Белинского. А также «Ловушка для одинокого мужчины» — фильм моего отца, в котором наши персонажи не пересекаются. Ну и «половина»... Меня пригласили озвучивать лошадку в картине «Крепыш» режиссера Александра Згуриди. Я согласилась, так как главного героя, жеребца по кличке Крепыш, озвучивал Смоктуновский. Выбор меня на роль возлюбленной героя был желанием Иннокентия Михайловича. Отказаться было невозможно! Моя роль оказалась настолько короткой, что я провела каких-нибудь полтора часа в студии звукозаписи, а по выходу картины и вовсе не смогла ее посмотреть. Неудивительно, что вскоре я забыла об этом милом инциденте. Спустя много лет вдруг обнаружила в каком-то киножурнале список своих работ, среди них был и «Крепыш». Я долго ломала голову, откуда взялась эта картина, кого же я там сыграла и почему ничего не помню — ни задачи режиссера, ни костюмов, ни грима! Затем я бросила «гадать на кофейной гуще», решив, что это очередная журналистская «утка». Как вдруг в памяти всплыл темный зал и светящееся «окно» экрана: два лошадиных крупа, повиливающие хвосты, две скрещенные морды и гривы, развевающиеся на ветру. «Я скучаю по тебе!» — сказал Крепыш голосом Иннокентия Михайловича. «А уж я как скучаю...» — отозвалась его возлюбленная.

«Цезарь и Клеопатра» — моя единственная большая партнерская работа со Смоктуновским. Я очень люблю этот фильм и сожалею, что он фактически предан забвению на нашем телевидении. Во время съемок Иннокентий Михайлович давал мне советы, как я должна играть, и очень сетовал на то, что я «пою», произнося текст. «Дружочек мой, неужели ты не слышишь, как ты подвываешь?!» — постоянно комментировал он мою игру. О том, что он любит подсказывать партнерам, я уже была и наслышана и заранее предупреждена Александром Белинским, который просил меня не обращать внимания на советы Иннокентия Михайловича, потому что считал, что это просто своеобразная сла-

бость гениального артиста. Мне, конечно, очень хотелось угодить моему партнеру, однако были и у меня свои хитрости. В финальной сцене прощания Цезаря и Клеопатры мы оба стоим лицом к камере: я чуть впереди, на первом плане, а Иннокентий Михайлович за мной. Обсуждая сцену, он настаивал, что Клеопатра не должна быть омрачена отъездом Цезаря, так как появление Марка Антония для нее основное и радостное событие. «Ни в коем случае не переживай, она вся светится!» — повторял он перед съемкой. Как только прозвучала команда «Мотор!», я пустила большую слезу по щеке, пользуясь тем, что Цезарь — Смоктуновский, стоявший сзади, не мог этого видеть... Да, признаюсь, поступила я, может, и неверно, ослушавшись великого партнера, но, в конце концов, я играла Клеопатру!

Я очень хорошо запомнила еще одну случайную встречу с Иннокентием Михайловичем. Вернувшись в Москву после десяти лет, проведенных в Америке, я чувствовала себя дикарем. В том смысле, что давно оторвалась от московской жизни, от друзей-актеров, не рассчитывала на радостные объятия, убежденная, что меня и не узнают после стольких лет отсутствия. Стоя на тротуаре с вытянутой вверх рукой, я голосовала таксисту или частнику, намереваясь отправиться в город по всяким делам. Вдруг проехавшая мимо машина дала задний ход, затем остановилась неподалеку. Из нее вышел мужчина и принялся отчаянно жестикулировать, а вслед за ним появилась худенькая девушка и быстрым шагом направилась в мою сторону. Это были отец и дочь — Иннокентий Михайлович и Маша. Расцеловавшись со мной, они настояли, чтоб я села в машину и заехала к ним на полчасика. А уже по дороге объяснили, что буквально на днях отпраздновали новоселье. В новой, еще не обставленной квартире они открыли шампанское — извлекли его из огромного ящика, полного бутылок с такой же этикеткой. «Коллекционное, подарок!» — широко улыбаясь, сообщил Иннокентий Михайлович. Он ни о чем меня не расспрашивал, просто внимательно смотрел мне в глаза. Теперь я уже была старше, старее... жестче, мое лицо выдавало не самый веселый опыт — казалось, я стала ближе по возрасту к Трубачу и Цезарю. Но именно теперь он смотрел на меня, как будто на свою старшую дочь. А я — будто на своего уставшего, настрадавшегося отца. Все то, от чего он предостерегал когда-то, чему наставлял меня, на что надеялся, свершилось, круг был пройден. Он поднял бокал за нашу встречу, за нашу радость, за нашу жизнь. Так мы стояли втроем посреди пустого, гулкого пространства, словно на приеме, устроенном нам весной... За окном мело тополиный пух.

Прошло еще несколько лет. Как-то моя мама с сестрой встретили Иннокентия Михайловича во дворе своего дома. Он жил неподалеку, прогуливался с собачкой. «Как здоровье, как настроение?!» — наперебой спрашивали они друг друга. Мама рассказала «кто, где и как», затем уточнила, что я тоже живу в этом доме — снимаю комнату над квартирой своей сестры. «А где именно ваши и Леночкины окна?» — спросил Иннокентий Михайлович. Мама показала. Он внимательно вгляделся в окно с фикусом и сказал: «Буду теперь смотреть, проходя мимо!» На этом они распрощались. Уже навсегда. Через два месяца его не стало.

Ч Т Е Н И Е

Обложка О.Кундиной к книге Р.Яловецкой «Сибирские Палестины»

РЕНА ЯЛОВЕЦКАЯ

Бенилюкс

Нынешний проректор Высших курсов сценаристов и режиссеров, а в прежние времена — старший редактор Всесоюзного бюро пропаганды киноискусства (ВБПК) при Союзе кинематографистов СССР...

Боже праведный, об одном из самых близких мне друзей, о Рене Яловецкой, говорить казенными словами?! Да ни за что! Я совсем не собираюсь играть роль «беспристрастного арбитра». А написать хочу о замечательно одаренном человеке. И о совсем не случайно произошедшем чуде.

Однажды, много лет назад, Рена протянула мне большой конверт с какой-то машинописью и сказала со своей априорно извиняющейся интонацией: «Прости, пожалуйста! Я знаю, ты занят, но все же — прочитай это...» В первый момент я подумал, что это обычные тематические разработки для кинолекториев и Рена, как всегда, заботится о том, чтобы где-нибудь на Алтае, в Туркмении или в Риге кино показывалось хорошее, чтобы зрителям было интересно. Сколько фантазии и знаний требовалось для этих разработок, знают только ее коллеги по ВБПК, такие же подвижники и идеалисты, как Рена, да члены ее семьи. В ответ на «Конечно, посмотрю» я вдруг услышал: «Вот дурь нашла, взяла и написала...» Только тут я заметил, что она волнуется, как школьница на экзамене. В конверте оказался небольшой рассказ — «Шандор, Белый Шандор»...

Мы думаем, что знаем своих друзей — почти как самих себя. Но вдруг друзья преподносят вам нежданный сюрприз.

Я знал и раньше, что Рена выросла в Красноярске, куда «еще при царе» были сосланы ее предки, участники Польского восстания 1861 года, что там ее окружали ссыльные уже нашей эпохи и, конечно, коренные «чалдоны» и что это разноязыкое и разноукладное сообщество (столь знакомое мне по собственному ссыльному детству), со всеми его странностями, бедами и смешными контрастами, было

необыкновенно плодотворной питательной средой для восприимчивой детской души, источником множества резких впечатлений и забавных анекдотов. Но то, что я прочитал в рассказе о горькой судьбе бедного венгерского еврея Белого Шандора, военнопленного времен первой мировой, застрявшего в Сибири, было гораздо больше детского воспоминания. Рене Яловецкой удалось вместить в свой рассказ конфликты и предрассудки, характеры и интонации нескольких эпох и разных этнических групп, перемешавшихся на берегах Енисея. Как древние мореплаватели, она открыла неведомый до того остров — со своим народом, своей историей, своими обычаями. Рассказ был написан зримо, лаконично, без всякого экзотизма — прозрачным и точным русским языком. Его надо было немедленно отдавать в печать!

Тогда, в начале 80-х, перспективы публикации прозы «на эти темы» были весьма туманными. Рена продолжала писать рассказы «в стол», потому, что рождались они как бы сами собой, из сплетения ранних воспоминаний о почти исчезнувшем мире, из не ушедшей наивной детской отзывчивости характера и из взрослого опыта сочувствия людям. К началу 90-х собрался целый сборник этих историй, который по внешним обстоятельствам уже можно было бы, да все не удавалось издать. И только в 1999 году он вышел в свет под названием «Сибирские палестины» в издательстве «Мосты культуры» (Иерусалим — Москва). На презентации книги в Музее кино Герц Франк, которого неутомимая Рена, теперь заботящаяся о «своих ребятах» на Высших курсах, уговорила приехать из Иерусалима в Москву, чтобы провести мастер-класс, показал фильм «Человек Стены плача». Века и земли, народы и их чудаки опять сомкнулись благодаря таланту людей, которым дано рассказывать о близких с улыбкой и с состраданием.

«Искусство кино» печатает в этом номере новую прозу Рены Яловецкой. А знаете ли вы, что она пишет и стихи?

Наум Клейман

— Кинозвезды у нас похожи на официанток, а официантки — на звезд. Ни куража, ни таланта. А какие у меня были гастролеры...

Он смакует воспоминания, старый филармонический зубр, огромный, тучный. Запах нафталина от черного драпового пальто, траченного молью, и обшарпанные брюки выдают в нем человека, впавшего в нужду.

Бенцион Люкс — осколок былого, реликт. Он еще хорохорится, сыплет шутками, отпускает комплименты. Его мучает одышка, сдают ноги, но живут смешливые глаза хохмача одесской закваски, любителя потравить анекдоты, спеть скабрезные куплеты.

— «Когда артистов привезете?» — спрашивают. Подавай им Евгения Мокеева. Он же правительственный игрун. Ведь бегал, байстрюк, в мой кинотеатр — мать его уборщицей у меня работала.

Сегодня Люкс, к сожалению, довольствуется скромной должностью уполномоченного в сибирском городе.

— Этим босякам нужно искусство? Захлопают и будут орать: «Крути кино!» — жалуется он, сопровождая меня в поездке. Мелькают клубы, дворцы культуры, и мы, два культуртрегера, трясемся в рейсовом автобусе, прихватив яуфы с пленкой.

— У меня по этому мосту катили Маргаритка Володина и Олежка Стриженов, — бросает он небрежно тоном губернатора, объезжающего город.

— Нате вам! — мы тормозим у клуба троллейбусного парка. — Таки облава: наших зрителей отправили ловить «зайцев» — конец квартала, горит план.

Отменяются лекции и в сельском клубе — на дверях увесистый замок. Зато в ракетном училище нас ждут.

— Герои Шипки и Цусимы! — обращается Люкс к мальчишкам-курсантам. — Я привез лектора — высший класс. Не глядите на ноги, а смотрите в рот. Поняли, орлы?

— Так точно! Здравия желаем, товарищ лектор! — гаркают «орлы».

— Академики! — взывает он к трем высохшим, засыпающим старушкам в зале Дома ученых.

— Как вам нравится мой костяк? — и хохочет над собственным каламбуром.

Во время лекции о немом кино мой сопровождающий вваливается на сцену и отбирает у меня микрофон.

— Откуда юная особа может знать про Веру Холодную? Из книг? Я же видел королеву экрана, как вас... В Харькове я аккомпанировал ей. Я помню запах ее духов.

Зал сражен. Где старый хохмач с затертыми шутками? На сцене счастливец, избранник. Птица-удача задела его крылом, указала место рядом с великими.

— У вас не будет немых фильмов! — таинственно шепчет, словно заклинатель змей. — Я ведь был тапером...

Увы, негнущиеся пальцы извлекают из инструмента несколько сбивчивых тактов «Из-за острова на стрежень...» и вальса «На сопках Маньчжурии». Маэстро пытается скрасить впечатление скабрезным одесским мотивом «Была я белошвейкой и шила гладью», но напрасно. Звезда Люкса, предательски мигнув, погасла. Отсвет успеха еще держится на дряблых щеках с апоплексическими жилками, а крупная голова с ровным пробором — точь-в-точь как у фрачных персонажей немых лент — горделиво поднята.

С облаков приходится спускаться на землю. Мы переезжаем из клуба в клуб. Сердобольные администраторши поят нас чаем с «выпечкой» — окаменевшими булками из местного буфета. Мы съедаем еще по плавленому сырку — и в путь! Бенцион Люкс не терпит пауз, тарахтит, вспоминая одесское житье, встречи с Ледиком Утесовым и Маркушей Донским, где он свой, равный в компании знаменитостей. И не понять, правда это или бахвальство. Однако некоторые детали так правдоподобны, что приходится верить.

— Они прозвали меня Бенилюксом. Почему, спросите? У нас была заведена игра в слова. Брали сложное слово, чтобы получалось имя и фамилия. Как бы рождался вымышленный человек. Как вам понравится барышня Света Фор? Шевелите мозгами — орфография не в счет. Они взяли меня на понт и сделали наоборот: соединили имя (в Одессе меня звали Беня) и фамилию, и получилась страна. Даже три страны... — Бе-Ни-Люкс, — в его глазах играют отсветы былой игры.

У всякой страны есть история. У человека тоже. Она петляет, выкидывает коленца, иногда трубит в фанфары. В день появления на свет Бенилюкса небесный аранжировщик не пожалел шумовых эффектов: в ход пошли трещотки и легкая барабанная дробь. Потом неожиданно прорвалась скрипка, издевательски захохотал саксофон и охнул фагот. В бесхитростной импровизации, небрежных пассажах и нестройных аккордах мажор восторжествовал над минором. И это было знаком судьбы.

В тот год на Украину обрушился соляной голод. Пришел он и в небольшой городок на границе с Польшей.

— Соль... Где же раздобыть ее? — ломал голову хозяин маленькой гостиницы Элия Люкс. Если еврей задумается, обязательно что-нибудь придумает. Не поручусь за результат, но...

— Почему бы не махнуть в Америку? Найду компаньона, заработаем доллары и закупим соли пуды, да что там пуды — вагоны. Привезем в Россию и сказочно разбогатеем! — волны океана бились у ног Элии, и ноздри щекотал запах небывалой удачи.

В России его не было восемь лет. И родные оплакали пропавшего коммер-

санта. Но однажды в Одесский порт вошло судно и пришвартовалось к берегу. Портовые грузчики, чертыхаясь, выгрузили из трюма мешки с солью.

— Вы что, больной на голову? — спросили они владельца товара, одетого на американский лад.

— Что вы имеете в виду, уважаемые граждане грузчики? — спросил высокомерно «американец».

— А то, что вы, месье, прогорели и вся Одесса будет смеяться с вас. Соль нынче можно купить в любой лавке.

Рвал ли великий гешефтер на себе волосы, глотал слезы или хохотал, пеняя на лукавое еврейское счастье, неизвестно. Через год после американского вояжа Элия успокоился и сотворил младенца. Но бацилла неудавшейся авантюры поразила мальчика-последыша. Точнее, американское семя дало всходы. Беня, Бенцион — так назвали сына — постоянно отлетал от жизни. Старшие помогали отцу на гостином дворе, распрягали лошадей, возились с постояльцами, а Беня играл на скрипке и часами сидел на крыше, глядя в небо. Он мечтал стать музыкантом или на худой конец контрабандистом.

Детство оборвалось неожиданно: вполз тиф и выкосил семью. Бенцион, к счастью, выжил. Сначала его взяли тетки, потом дядя увез в Харьков. Когда мальчик подрос, его отдали в ресторан. Там он играл на скрипке. Оставшиеся братья бежали в Сибирь, а сестры вышли замуж за комиссаров. Вскоре Беню призвали в армию и зачислили в красноармейский оркестр. Для бога войны Марса скрипка слишком нежный инструмент, и красноармеец Люкс выучился барабанить и трубить сбор.

Когда кончились военные передряги, Бенцион играл в разных оркестрах и в разных городах. Потом его бросили на культуру, хотя был он беспартийным лабухом. Так он оказался в кинотеатре, потом в филармонии и снова в кинотеатре. Завести семью не успевал да и не склонен был: куда приятнее не посягающие на свободу «лапочки» — милые девушки без старомодных предрассудков. Он уже не котировался как жених и приобрел репутацию безнадежного холостяка. Ах, как давно это было...

Мы ждем машину.

— Не волнуйтесь, уедем! Чтоб я не нашел на чем ехать? — Люкс пожимает плечами и самодовольно сопит. — Я вызвал пожарную, мы же работаем в их клубе. Сколько раз, спросите, лектор ездил на «скорой помощи» и на милицейских? Однажды, не пугайтесь, я посадил одного на ассенизационную повозку... И что было делать, я боюсь срывов как огня! Это же культурный фронт! — Люкс застывает монументом: герой и мученик.

— Артисты — народ капризный и неверный. По вечерам стереги их: загуляют — утром не добудишься. Отпаиваешь чаем, а то и рассолом. На прошлой неделе приехал красавчик — нос кверху, чекистов и комсомольских вожаков играет. Я забил ему выступление в швейном училище — в общежитии. Там одни девчонки. Уж как они его ждали. Принарядились, кудри навили, цветы закупили, а пол дощатый — будете смеяться — шампунем помыли. Кумир же — как я не уследил? — по дороге нахлестался. Вышел из машины — на ногах не держится. Завуч и учителя, испуганные, провели его в Красный уголок, а он лыка не вяжет. Девчонкам-пэтэушницам — те сгорали от нетерпения — сказали, что у актера внезапный сердечный приступ, и под вздохи сочувствия спустили бледного героя вниз. По деревянным ступеням, вымытым шампунем. Но в массе — это хорошие люди, и я к ним привязываюсь, как к родным. Я всем им знаю цену. Думаете, Люкс — провинциальный администратор? Дайте Люксу любого «эпизодника», и он уедет от меня народным артистом...

Полдень. Мы в фойе клуба. Заглядывают киномеханики, кассиры. Распространители билетов сдают выручку, двери хлопают. Лица меняются. Эта круговерть — стихия Люкса. Он острит, подначивает, задает вопросы, не слушая ответов.

— Как живем, сибирские дролечки, актрисули мои?

— Вы сами, Бенцион Ильич, как артист. Что киношники вас не снимают? — разомлевшая от чая буфетчица приготовилась слушать байки.

— Я артист. Я играл тень отца Гамлета и еще роль двоюродного брата, который должен был приехать, но не приехал.

Остроты Люкса давно заготовленные, опробованные, но он выдает их с удовольствием.

— Я Сатурн! — влетает в комнату несуразное голенастое существо — шарф вокруг головы и поверх — шляпа. И означает это, вероятно, что ворвавшееся чучело вовсе не инопланетянин, а работница кинотеатра с одноименным космическим названием.

Люкс почему-то вскочил как ужаленный и увел странную даму в коридор. Там он с ней пошептался, после чего та исчезла.

Уж не роман ли у старого бонвивана? Мне-то казалось, что он одинок, иначе откуда этот дух неприкаянности? Загадка...

Мы проезжаем мимо пустого базара. В глубине его ряды торговцев из Средней Азии с почерневшим урюком, и у ворот старуха продает ситцевые фартуки.

— Не только хорошая еда, но и хорошая одежа, — выкрикивает она нехитрый рекламный девиз и топчется на месте.

— Это вам не Привоз! — ностальгическая улыбка бродит по лицу Бенциона. — Вы заметили, что в магазинах, кроме фарша из сухофруктов, ничего нет? Я бы мог вас пригласить на домашний обед...

После лекции мы добрались до пятиэтажки на окраине города. В лицо ударил запах затхлого, неухоженного жилища. Из комнаты вышла женщина с поварешкой и, смутившись, исчезла. Я сразу узнала ее. Это была «Сатурн», но без маскарадного облачения, в темном платье, едва прикрывавшем худые колени.

«А Люкс — каков ходок, — подумала я. — Пусть дама странновата, но моложе его вдвое. Как согласилась на неравный брак?»

— Это моя дочь! — опустил глаза Люкс и крикнул в кухню: — Марка, у нас гости!

Дочь явилась, сдергивая на ходу фартук, и улыбнулась так широко, что улыбка расползлась от уха до уха.

— Садитесь, пожалуйста.

Я огляделась — еврейское местечко в городском квартале. Присела на тахту с залоснившимися подушками-«думками» и распластанными козьими шкурами. На меня вдруг повалились коробки, ящики, пакеты. Девушка, смущаясь, собирала хлам, а я осматривала комнату. На стенах репродукции из «Огонька». В тусклое зеркало воткнуты открытки и вылинявшие искусственные цветы. Однако стол накрыт скатертью, и блестят три свеженачищенных серебряных прибора — единственное, что осталось из маминого дома.

За обедом дочь болтала без умолку, захлебываясь от хохота.

— Марка, перестань бить в чайник! — беззлобно пытался остановить Люкс болтовню дочери, но она не унималась.

— Папа! Ты еще не показал это, — дочь сдернула байковое одеяло, покрывавшее ящики, и под ним оказалась старинная фисгармония с рассохшейся крышкой.

— Выбросили на свалку, когда ломали особняк напротив. — Бенилюкс опустил на педали отекшие старческие ноги, и тяжело задышали меха.

Он коснулся клавиш, и я явственно услышала жалобный стон, прерывистые детские всхлипы и шепот молитвы.

Старик провожал меня и был грустным.

— Я выжат как лимон. У меня дома собственная Стена плача. Эта переросшая девочка — я ее зову Марка — мое несчастье, мои путы. Но поверьте, это дитя любви.

Люкс дышит тяжело, словно вместо легких у него меха старой фисгармонии.

Если браки совершаются на небесах, то с Люксом небесные силы сыграли шутку. По всем резонам, херсонскому холостяку выпадало в жены сущее сокровище: маленькая хлопотунья из Винницы или Каменец-Подольска — этакий венец преданности и благонравия. Одной крови и веры, такая женушка понимала бы мужа с полуслова. По праздникам шпиговала бы гуся, колдовала над цимесом и пекла сладкий пирог-кугел. Окажись она из семьи провизора или часовщика, играла бы по вечерам на фортепьяно, умиляя гостей и многочислен-

ную родню. Однако в небесной канцелярии завелся ангел-растяпа и путаник. Забросил он брачные бумаги Люкса в другой отсек и ткнул своим безответственным пальчиком в некую точку на земной карте...

В Зангезуре, под городом Хндзореском, новорожденным давали звучные имена: Офелия, Дездемона, Наполеон, Гамлет. Похоже было, что жителей армянского села однажды обольстил безумный книгочей — учитель словесности, получивший образование в Цюрихе. Иначе почему в семье Айрапетяна росли двойняшки по имени Ланцет и Пинцет, а кузнец Арташес Израэлян назвал ребенка Гулливер?

— Гулливер, домой! — кричала мать, и эхо в горах вторило: «Гу — лли — вер!» Чадо мчалось со всех ног. А было чадо... девочкой. И хотя впоследствии она оправдала имя — выросла великаншей, — своих простодушных родителей не поминала добром.

— Гулливер Арташесовна! — с нарочитой серьезностью обращались к ней сослуживцы в городе, куда ее направили после учебы.

— Гулливер? — давились от смеха, знакомясь с ней, парни. И девушка укоротила имя.

— Гуля, — стала представляться она новым знакомым.

Появление горянки невероятного роста в степном южном городе не осталось незамеченным.

— Это дитя Армении головой задевает люстры!

— Не сойти с места, когда в Колыванском вспыхнул пожар, Гуля сняла ребенка со второго этажа без всякой лестницы!

Так упражнялись в остроумии херсонские кавалеры, но никто не осмелился штурмовать армянскую крепость. Только Бенилюкс, балабол и закоренелый холостяк, сделал стойку.

— Эта девушка мне в самую пору. Бог изготовил экземпляр специально для меня. Он скроил ее по лекалам что надо.

Субретки, аптекарши и официантки, что уживались одновременно в просторном холостяцком сердце, получили отставку. Гуля его сразила и тем, что по вечерам играла на зурне. Этот диковинный для неармянского уха инструмент брали в руки только мужчины. Гулю это не смущало. Ее мощные легкие выдували дивные звуки, и Бене казалось, что перед ним факир с волшебной дудкой.

— Гуля! — однажды появился с букетом Люкс. — Я работаю в искусстве. Я вижу на экране Марлен Дитрих и Франческу Гааль. Я был в гостях у Любови Орловой. Наконец, в юности я имел счастье познакомиться с Верой Холодной. Но, Гуля, ваша красота затмила свет звезд.

— Товарищ Беня-джан, у нас в Армении так не шутят, — нахмурилась Гуля и повернулась к Бене своей великолепной спиной.

— Я хочу сказать, мы могли бы составить приличный дуэт, — пролепетал Беня.

Он посмотрел своими много повидавшими голубыми глазами в ее девичьи черные, как два агата, глаза, и армянская твердыня пала.

— Я за Гулей как за каменной стеной. Я-таки был фармазон: прожил сорок лет бесполезной жизни. У меня уже могли быть наследники, — откровенничал бывший холостяк.

— Король, мы надеемся, ты не израсходовал весь порох? — язвили приятели.

— Пижоны! — парировал Беня, — еще есть порох в пороховницах и сахар в сахаровницах.

Но то ли запасы пороха-сахара были на исходе, то ли в горянке Гуле был какой-то женский изъян, только дети у Люксов не заводились. И когда супруги уже впали в уныние, забрезжила надежда.

Однако обстоятельства рождения долгожданного ребенка были драматичны. Не потому, что еврейское счастье с привкусом слез, а потому, что на еврейскую голову есть мировые катаклизмы. Гуля родила девочку в эшелоне: поезд с эвакуированными шел в тыл. Ребенок был здоров, а Гулю парализовало. В сибирском городе, на окраине, в развалюхе красавица Гуля лежала бессловесная, неподвижная, с перекошенным лицом. Бенциону дали броню — он работал

снабженцем на военном заводе, а за девочкой присматривала старушка соседка. Гуля протянула недолго. Бенцион и ребенок остались сиротами.

Девочка, вымечтанное дитя, вымоленное у Бога, росла веселой, громкоголосой, вскакивала на табурет, декламировала стихи. Армяно-еврейское изделие выросло на редкость общительным. По утрам скреблось к соседям в дверь.

— К вам можно, да?

Это вопросительное «да?» в конце фразы осталось в ее манере на всю жизнь. Она всегда была возбуждена — в уголках губ скапливались пузырьки слюны. Вместо куклы под подушкой жила Кляша — меховая шкурка, все, что осталось от козленка, которого когда-то принес отец.

Рослая девочка, названная в честь белокурой немецкой дивы Марлен, увы, красотой не вышла: глаза отцовские — голубые, живые. Но про таких говорят — пучеглазка. Зубы редкие, вразбег — открываются розовые десны. Говорит быстро, картавя и захлебываясь. А волосы светлые, густые. Будь они опрятны, можно было бы считать их локонами, но они закручивались жгутом, проволокой, и их природная красота была не видна.

— Марленка-то (так на русский лад прозвали ее) какая-то недоделанная, — судачили соседи.

И все-таки в нелепом несуразном подростке была милота. Отсвет отцовского шарма смирял с девочкой. Детство надолго задержалось в ней, отчего выросло существо, к взрослой жизни мало пригодное: раззява, недотепа. Лепилась к отцу, о девичьей жизни не помышляла.

— Ну их, этих парней неотесанных, так и норовят обидеть.

Школу окончила с трудом — память подводила, — и отец пристроил ее в артель. Она научилась делать цветы из раскрашенных стружек — для кладбищенских венков. В их комнате анилиновые розы стояли в вазах и у фотографий.

— Папа, я и тебе могу помогать, да? — энергия кипела в ней. — А хоть билеты разносить, да?

— Ну попробуй!

Отец жалел нелепое дитя и стыдился: ну как допустить очумелую в храм искусства? Распугает гастролеров, и клиентов потеряешь.

Как ни странно, Марлена прижилась на культурном поприще.

— Вот реклама! — влетает она в Дом офицеров. — К нам едет... — выпаливает имя прибывающей звезды. Шарф летит вслед, как хвост кометы. Шляпа с бархатной розой съехала на уши, а улыбка во все лицо — зубы крупные, белые, вразбег.

В клубах, дворцах культуры привыкли к ней и ждали, как ждут забавного коверного. И какую бы околесицу она ни несла, всегда хохотали и были ей рады.

— Привет, Марлена! Давай афишу! Кого нынче привезете? — приветливо встречали ее.

Марлена запросто общалась с московскими гастролерами, и высокие гости были к ней снисходительны. Когда она становилась не в меру любопытна, или хохотала без умолку над остротами заезжих знаменитостей, или хлопала в ладоши, отец останавливал строго:

— Марлена, закрой рот!

Старый приятель, бывший администратор цирка Соломон предостерегал Люкса:

— Бенцион, ты родную дочь толкаешь в пасть к распутникам. Это же богема!..

Отец, поразмыслив, намеками объяснял Марлене опасность возможных ухаживаний:

— Если будут притязания, скажи мне немедленно. Я их поставлю на место!

Но притязаний не было, и Люкс успокоился.

— Вас зовут Марлен? В честь Дитрих? — переспрашивали девушку галантные московские гастролеры и сыпали дежурные, легко с уст слетающие комплименты.

Марлена была счастлива. Имя далекой звезды словно возвращало его обладательницу в лоно кинематографа. Пусть это было скромное место — подле муз, но девушка служила им истово.

Для Марлены жизнь была окрашена в цвета радуги. Гости приезжали и уезжали. Она провожала их на вокзал, держа цветы, полученные любимцами публики. Марлена сжимала букеты так горячо, будто это душистое свидетельство народной любви принадлежало по праву и ей.

В дни праздников из столичных городов приходили поздравительные открытки: «Желаем здоровья и счастья. Спасибо за дни, проведенные в Сибири... Ждем встречи... Ваш... Ваша...» Марлена не чувствовала стереотипности посланий. Она жила ими и ощущала свою причастность к клану избранных. По вечерам перебирала открытки, раскладывая веером, рассматривая незамысловатые изображения.

— Наверное, на этом море они отдыхают, — вздыхала, любуясь анилиновым пейзажем, а плакатный пионер с горном ей представлялся сыном одного из обожаемых небожителей-артистов.

Она отвечала на письма, однако постепенно их поток убывал, но приходили другие — от новых гастролеров, — и Марлена не успевала обижаться.

Но однажды — лучше бы это никогда не происходило, — однажды на гастроли приехал Олег Строганов. Город сходил с ума, а кумир был щедр, обаятелен, раздавал автографы. Смешную, несуразную администраторшу он прилюдно обнял за плечи и голосом оперного баритона-любовника пропел ей на ушко: «Моя Марлен!» Потом укатил в свою Москву и, как водится, к 8 Марта прислал Люксам поздравление: «Здоровья, счастья. Помню, люблю. Целую. Ваш Олег».

Марлена спрятала открытку под подушку, рядом с Кляшей. Бенцион отослал ответное поздравление, а к следующему празднику артист прислал свою фотокарточку с росчерком на обороте: «Бенциону Ильичу и Марлене — с любовью». Дочь зачеркнула имя первого адресата и фото прикнопила к стене, украсив розой из стружек.

Третьим знаком внимания актера стала посылка с лекарствами. В ящике еще обнаружился флакон пробных духов, а на дне открытка: «Будете в Москве — заходите в гости, жду». Вечером Марлена купила пачку сигарет, галстук в красный горох и билет на поезд. К двери прикрепила записку: «Поехала к жениху. Выхожу замуж за Олега Строганова». Когда ее сняли с поезда, рыдала, отбиваясь, кричала отцу:

— Ты не хочешь моего счастья, да?

— Марка, ты снимаешь с меня голову, — обнимал Люкс несуразное дитя, и руки у него тряслись.

А несостоявшаяся невеста всхлипывала, как ребенок, и еще долго отходила от травмы, пока однажды не успокоилась.

— Да и не пойду замуж вообще. А эти артисты — болтуны. Только на карточках красивые, — и улыбка во все лицо, белые зубы вразбег.

В Москве я часто получала приветы от Люксов и посылала открытки и бандероли. Я хлопотала о телефоне, который был нужен уполномоченному Люксу, так фанатично и самоотверженно служившему на культурной ниве.

Около месяца не было известий, и вдруг вызов на междугородные переговоры. Захлебывающийся, с одышкой голос Люкса и бестолковый лепет Марлены:

— Папу увольняют. Сорвал мероприятие. Сообщите Жене Мокееву.

Из путаного разговора выяснились обстоятельства случившегося. К 1 Мая — празднику солидарности трудящихся во Дворце культуры гидростроителей ждали приезда одиозной актрисы Нины Макарцевой. Актриса приехала в город, собралась на стройку, но ночью паводком снесло мост. Лететь на вертолете актриса отказалась, и строители остались без торжественного концерта.

— Ты что! — топал на старика инструктор обкома, — не мог этой актрисуле объяснить, что она срывает политическое мероприятие? Наши рабочие недостойны героического поступка? Она же в кино героинь играет!

Партийные власти грозно позвонили в Москву: почему на идеологическом фронте держите старого придурка, развалину? Мы с вас голову снимем! Убрать эту пару идиотов!

В Москве собирали подписи в защиту Люкса. Поднялись все актеры. Правительственный фаворит Евгений Мокеев вылетел в сибирский город. Вопрос быстро был урегулирован, и уполномоченного отстояли.

Люкс держал в руках телеграмму: «Восстановлены приступайте работе». Ноги давно уже не несли его так легко. В висках радостно билось: «Есть, есть справедливость! Вы еще узнаете Бенилюкса!» Он мчался, ничего не видя перед собой, глаза застилало ослепительно белым. Сошел с тротуара и уже почти пересек площадь перед обкомом партии. Люкс не почувствовал удара, не услышал, как резко затормозил троллейбус и как выскочил из кабины бледный шофер из того самого троллейбусного парка, где имели обыкновение в конце квартала ловить «зайцев».

В гроб Марлена положила грамоты, поздравительные открытки и красную книжку «Отличника кинематографии». Женщины из ее бывшей артели принесли венки из раскрашенных стружек. И хотя старый приятель покойного Соломон талдычил, что по иудейским обычаям на похоронах цветы и музыка запрещены, Люкса забросали гвоздиками, а из пожарного управления выписали оркестр.

Моросил дождь. Флейта всхлипывала, захлебывался тромбон, литавры рассыпали и отбивали переворачивающее душу «прощай». Грянули трубы, и тут произошла оплошность. На кладбище привезли наскоро сбитый памятник: ребята из клуба деревообрабатывающего комбината сколотили пирамидку со звездой, на дощечке обозначили регалии умершего. Но выяснилось, что они перестарались, потому что звания «засл.», что значит «заслуженный», покойный за свою жизнь не удостоился. И тогда ревнители истины забелили лишнее слово, оставив сокращенный вариант: «Бенцион Люкс (1900—1978) — раб. культуры».

СЦЕНАРНАЯ ИДЕЯ

В.ЗАЛОТУХА

Русский крест

МАЛЕНЬКАЯ УТОПИЯ

Прошло время антиутопий.

Пришло время новых утопий.

2012 год. Россия... Сначала о том, что это была за Россия! Сбылись самые радужные мечты оптимистов: политическая свобода, гражданское равенство, либеральная терпимость, рыночное изобилие. Золотые орлы на кремлевских башнях, ленинский мавзолей в аттракционе ужасов в самом большом в мире русском диснейленде, памятник первому президенту России на бывшей Октябрьской, ныне площади Победившей Демократии (на постаменте памятника — барельефы Гайдара, Чубайса и Бурбулиса). Но это уже подробности. Главное же заключается в том, что обещанный разгон экономики состоялся, она несется на всех парах вперед, одаривая нас на ходу политическими дивидендами: Российская Федерация существует в границах бывшего Союза плюс Болгария, которая и в самом деле не заграница. Да что Болгария, ведутся переговоры с Америкой о покупке Аляски: Америке позарез нужны деньги, а мы, чтобы вернуть исконно русские земли, никаких денег не пожалеем.

Кстати, о деньгах: за один рубль тогда давали девяносто девять долларов, а за одного «Москвича» брали два «Форда» плюс триста рублей доплаты.

В 2012 году у нас был четвертый по счету президент. Если первый президент России вошел в историю как Мужик, то последний, наш герой, был назван Человеком. В самом деле, это было время расцвета гуманизма в России.

Все бы хорошо, одно плохо — умер последний праведник России. А, как известно, не стоит село...

Это случилось в ночь с 13 на 14 февраля 2012 года. В далекой Сибири, в глухой тайге, в заваленной снегом избушке-келье коленопреклоненно и слезно молился сухонький седовласый старик. Подняв руку, чтобы перекреститься, он вдруг ткнулся ничком в холодные доски пола — беззвучно и даже мягко, потому что попал лобиком в свою же бородку, словно специально для этого подстеленную. И погасла лампадка перед неразличимо темным образом...

В этот момент в нашей огромной стране многие граждане «что-то такое почувствовали». Некоторым даже стало плохо.

Но кое-кому было хорошо. Например, влюбленным Мише и Маше, которые сидели на завалинке дряхлого домишки в своей родной деревне Мамреевке и считали на небе звезды. А в домишке не спала, наблюдала в окно за правнучкой Машей бабушка Октябрина, которую еще звали Большевичкой. Вообще-то в Мамреевке, как и во всех остальных российских деревнях, все давно уже жили не в домах, а в коттеджах и назывались не колхозниками, а фермерами, вот только бабушка Октябрина вредничала.

— Ой! — воскликнула вдруг Маша.

— Что? — встревожился Миша.

— Звездочка новая...

— Где?

Маша показала пальцем, но Миша и сам увидел. Звездочка была необычная — красноватая такая — и росла на глазах.

Она росла на глазах и через пару дней была самой яркой на небосклоне. Несмотря на то что Земля по-прежнему как хотела, так и вертелась, звездочка эта новая зависла именно над нашим отечеством и приближалась с пугающей скоростью.

Запросили экипаж международной космической станции «Русь-16».

— Видите?

— Видим, — мрачно ответили космонавты.

— Что?

— Посадите, тогда скажем.

Сколько их ни упрашивали, так и не сказали. А когда, наконец, посадили, то уже никто не спрашивал, тогда уже сами видели...

Звездочка оказалась сложной, но правильной геометрии. Ну, конечно, Запад по простоте своей неистовствовал: НЛО, мол, инопланетяне, контакты третьей степени грядут. Однако никого это давно уже не заводило. Ни на какие контакты звездочка не шла и радарами не прощупывалась.

В Москву спешно прилетел германский канцлер. Он привез с собой свиные колбаски домашнего приготовления, которые наш президент очень любил, сам же налегал на квашеную капусту. Обходились без переводчика.

— Майн дрюк, — говорил немец. — Что это есть такой?

— Вас ист дас? — спрашивает наш.

— Я, я... Это от вас запустиль, а нас, дрюк, не сказаль?

Наш вздохнул и помотал головой.

— Нет, брат, это не от нас... Это к нам...

В это время американский президент сидел в своем давно не беленном Белом доме и, обложившись англо-русскими разговорниками, накручивал телефонный диск, пытаясь дозвониться в Москву, но наш, зная занудный характер американца, предусмотрительно снял трубку. (Вообще политический расклад на тот момент был такой: первые — мы, вторые — монголы, а третьи — одна центральноафриканская страна.)

Конечно, наш президент хитрил и не все немцу сказал. Не сказал, что наши ракеты уже нацелены на «объект ноль» — так называли звезду военные. Решили никому не говорить и бить ночью, наверняка, восемью ракетами сразу. И вот, когда прокуренный до желтизны с обкусанным от волнения ногтем палец министра обороны лежал на главной кнопке державы, все, кто в тот момент смотрел на небо, увидели, что звездочка плавно и спокойно превратилась в крест. Все сразу его узнали, потому как наш это был крест, осьмиконечный, с перекладинками, православный... Говоря определенно — русский крест.

Хорошо, что президент успел крикнуть:

— Отставить!

Ракеты вздрогнули, но не взлетели.

Президент и генералы заперлись после этого в бункере и пили до утра. Пили много и не закусывали, а только занюхивали рукавом, но нисколечко не пьянели — такое было потрясение.

Первым опять же забил тревогу Запад. На рассвете в Москву тайно, впервые в истории прилетел папа Римский. Он был недавно избран, молод и деятелен, с ним на Западе связывались надежды на возрождение католичества. Бывший гражданин Румынии, папа не имел проблем с русским языком, так как детство и юность его прошли в Одессе.

— Вы что себе думаете? — накинулся Римский папа на нашего президента с порога.

— Что? — наш сделал вид, что не понимает.

— Что «что»? — еще больше разозлился папа.

— Что? — наш решил на всякий случай дураком прикинуться.

— Делайте же что-нибудь, черт вас возьми!

— А почему мы? — наш наконец возвысил голос.

— А крест чей?

Наш голову опустил.

— Запутали вы Его, — примирительно проговорил папа.

— Кого? — не понял президент.

Папа указал пальцем в потолок.

— Его. То верите, то не верите, то строите, то ломаете, то опять строите.

Наш согласно кивал: что правда, мол, то правда.

— Вы скажите Ему четко: веруете вы или нет? — папа досадливо мотнул головой. — И еще Достоевский этот, не зря я его в школе не любил. «Русский Бог, русский Бог»... Ну вот и получили... русский крест...

За Достоевского президент решил вступиться, все-таки национальное достояние.

— А собственно говоря, вам-то что? Что вы тут, папа, ерзаете? — спросил он, глядя римскому первосвященнику прямо в глаза.

Но тот не стушевался, подался к нашему через стол и, вытянув шею, прошипел:

— С вас начнется, нами кончится...

Вот что странно и даже забавно — почему-то все сразу подумали, что это конец. Без вариантов.

Тайно проводив папу, президент рванул к Патриарху всея Руси, благо тот рядом пребывал — в только что отремонтированном храме Христа Спасителя, в сталобатной его части. Распахнул дверь трапезной, а там преосвященные митрополиты грустные сидят, архиепископы и епископы головы понурили. Президент решил подбодрить их веселой шуткой и с порога как гаркнет:

— А правду говорят: первыми в ад пойдут священники?

Но, видно, не ко двору шутка пришлась — только тишины прибавила.

— А где Патриарх? — поинтересовался президент, оглядываясь по сторонам.

— Почивает владыко, — кротко ответили православные пастыри и опять понурились.

— Ничего, святые отцы, время еще есть, — подбодрил их президент. — Наши ученые подсчитали: не раньше чем через месяц это произойдет.

— Пятнадцатого апреля, — уточняют священники.

— А вы откуда знаете? — опешил президент.

— Так Пасха... Четырнадцатого февраля, двадцать седьмого значит, по-вашему, в первый день Великого поста звездочка на небе появилась, третьего марта, на торжество православия крестом обратилась, а на Пасху все и произойдет. Предание из века об этом гласит.

— А вы, значит, знали, а мне не говорили? — потрясенно спросил президент.

— Так вы не спрашивали... — пожали плечами иерархи и вновь потупили влажные свои очи. — Нас давно уже ни о чем не спрашивают. Вот и сидим тут...

— Эх, святые отцы, святые отцы, — обиженно укорил их президент.

Но пастыри вскочили вдруг разом и возопили:

— И не называйте нас, пожалуйста, святыми отцами, как у этих мерзких латинян заведено! А потом... грешники мы, грешники великие... — и пригорюнились.

И в этот момент Патриарх в трапезную входит, а можно сказать —влетает: в домашнем простом подрясничке и в теплых тапках с заячьей подпушкой, и бледно-голубенькие глазки под очками в золотой оправе задорно поблескивают. В руках его Евангелие раскрытое.

— Вот, — кричит Патриарх, — нашел! — И, пальцем по странице водя, читает на ходу громко и назидательно: — «Тогда явится знамение Сына Человеческого на небе...» — и на столбом стоящего президента наткнулся.

— Значит, Апокалипсис, владыко? — прошептал Президент.

— Наконец-то! — неожиданно оптимистично воскликнул Патриарх всея Руси. — Заждались ведь уже!..

Реакция же народа была самая разнообразная. Многие утверждали, что не крест это, а оптическое явление, другие морщились, повторяя время от времени: «Рассосется...», а третьи ясно видели и понимали — крест и никуда от этой правды не спрятаться.

А что же власть демократическая, избранная свободным волеизъявлением? Она осознавала свою ответственность. Когда президент прямо спросил Патриарха:

— Что делать?

Патриарх прямо же и ответил:

— Молиться и поститься! Всем!

Засучив рукава, власть взялась за дело. Конечно, против демократии не попрешь, но казенному люду приказать можно. Во всех присутственных местах повесили иконки, и все государственные служащие, армия, милиция и спецслужбы в трехдневный срок выучили: а) «Отче наш», б) Символ веры, в) Молитву честному животворящему кресту. Когда подчиненный входил к начальнику, он должен был перекреститься на обязательные образа и поклониться в пояс. А начальник должен был ответно поклониться и трижды расцеловать подчиненного. Многим это не нравилось, с разнополыми начальниками и подчиненными случались конфузы, но когда более или менее эта старинная новизна привилась, посмотрели на небо и поняли — не то. Крест приближался.

Тогда президент решился, на что раньше решиться не мог: сменил григорианский календарь на юлианский. И стали жить по старому стилю, на четырнадцать дней от Европы и Америки отставая. Однако когда вновь взглянули на небо...

Демократия мешала. В государственных учреждениях в обеденный перерыв подавали только постное, а в частных ресторанах скоромное лопали, да еще как! И президент потребовал у Думы чрезвычайных полномочий. Там состоялись жаркие дебаты между левым блоком «Все можно» и правым «Можно все». Дело доходило до мордобоя. Когда дебаты зашли в тупик, депутаты обратились к почетному председателю Думы, отцу русского либерализма, седовласому и благообразному.

— Не отдадим демократию неведомо кому неизвестно за что. Это однозначно! — прохрипел он в микрофон, и зал взорвался аплодисментами.

Президент распустил Думу и ввел чрезвычайное положение. Повсюду был установлен строгий пост. Обязательное ношение нательных крестиков проверялось специальными патрулями, отсутствие таковых вело к аресту вплоть до Страшного суда.

Но народ, который сравнительно недавно стал жить как люди, и всего пару лет как выдавил из себя наконец раба, не соглашался. Стали возникать беспорядки. А между тем громада креста зависла над Россией, над Москвой, над поникшими кремлевскими орлами, и внутри него полыхало густое и тревожное багровое с черным пламя.

Оставалась последняя неделя перед Пасхой — Страстная.

А в деревне Мамреевке бабушка Октябрина приказала долго жить. Никакого креста по причине слепоты она не видела и никаких разговоров про него по причине глухоты не слышала. Ушла атеистическая душа в счастливом неведении. Правда, перед самой кончиной впала бабушка в детство, то есть стала детство вспоминать и вспомнила вдруг, как когда-то на Пасху из церкви, что была в соседней деревне Квакшино, все жители окрестных деревень благодатный огонь по своим домам разносили: и в Мамреевку, и в Васильево, и в Переверзево. И тут, после смерти бабки, словно стукнуло что Мишу по башке, запало ему в сердце... Вообще-то во все эти глупости Миша не верил, он был юноша современный, он просто очень Машу хотел, а она, глупая, боялась. Креста этого боялась. И Миша рванул в Москву. И как ни трудно было в суматохе и панике, добрался до самого верха, до президента. Тот тоже не знал, что такое благодатный огонь, но навел справки и, узнав, задумался... А пока он думает, расскажу тому, кто не знает, что же это такое.

Чудо это совершается на Святой земле в храме Гроба Господня ежегодно накануне Пасхи. В этом храме служат греки, и только в этот день они уступают место русским.

При огромном стечении народа в храм проходит митрополит в одной нательной рубахе, и после многочасовой изнурительной молитвы на его свече возникает огонь. «...В миг, когда из часовни Гроба вдруг действительно вырывается священный огонь, все отпрыгивают и жмутся к стенам. Потому что бегущие

дьяконы в развевающихся одеждах на бегу суют пламя в лица, в пучки свечей, в бороды. И толпа, отпрянув от стен, жадно расхватывает его, срывая пламя на пучки праздничных свечей», — рассказывает очевидец чуда.

А между тем в нашей истории — кульминация. В страну Святой земли вылетает суперсовременный Миг-101, и на колени летчика усаживается Патриарх всея Руси. В левой руке его — старый железнодорожный фонарь, а правой он все время крестится.

Летели под крестом на бреющем. Но у горы Арарат чуть не случилось несчастье — до столкновения оставалось несколько секунд, а пилот в страхе и ужасе стал осенять себя вдруг крестным знамением. Спасибо Патриарху — схватил ручку управления и увел самолет в сторону.

Страна замерла в ожидании. И в минуты этого великого ожидания президент обратился к соотечественникам напрямую через все аудиовизуальные средства, которые сегодня нам представляются немыслимыми.

— Россияне! Господа! Товарищи! Друзья... Братья и сестры, — сказал он и заплакал.

Плача, шмыгая носом и громко сморкаясь в платок, президент путано и невнятно объяснил, что мы должны делать...

В это мгновение на Святой земле появился благодатный огонь.

А через полчаса он уже был здесь.

Так как Кремль и все пространство вокруг него было запружено народом, то доставлять благодатный огонь в главный храм Москвы Успенский собор пришлось с вертолета через колокольню. Первым от него поджег свечку президент. И понес к себе. Вы пробовали когда-нибудь идти по ночной улице с горящей свечкой в руке? Непросто это, доложу я вам. Ты ее ладонью от ветра прикрываешь, а она светом своим глаза тебе слепит, так что и не видишь почти ничего. Трудно было нашему президенту в те минуты. И хотя путь его был обставлен по-президентски — секьюрити и все такое, — очень, очень непросто ему было: ответственность. Но свечку не выронил и огонь сохранил. Затеплил президент лампадку перед иконкой, которую повесил в своем кабинете согласно собственному указу, сел на табуретку, вытер со лба пот и перекрестился.

А из Кремля, из всех его ворот вытекали тоненькие ручейки огней и медленно расплывались по темной и безмолвной Москве. Во все ее концы — на Таганку, на Юго-Запад и в Чертаново... Главное было, чтобы не погасла в пути ни одна свечка. И если бы кто спросил идущих в тот момент: «Веруете?» — они бы ответили шепотом, одними губами: «Веруем...»

И, наверное, эта мгновенная всеобщая вера уравновесила на какое-то время на неведомых нам небесных весах отсутствие в России праведника, ибо утром, ранним утром, когда все, абсолютно все заснули — и президент, и Патриарх, и Маша впервые на плече у Миши, — когда только развиднелось, оказалось, что небо — голубое и чистое, как в день своего творения...

настоящий INTERNET!

Интернет-провайдер "Зенон Н.С.П." представляет:

Все услуги Internet!

- **доступ по коммутируемой линии (от $0.5 в час)**
- **выделенные линии (суперпредложение для малого и среднего бизнеса!)**
- **размещение виртуальных серверов (от $10 в месяц)**
- **размещение физических серверов на канале 155 Мб**
- **регистрация доменных имен**
- **почтовые сервера**

Электронная почта, домашние странички, безопасная работа в сети.

Техническая поддержка - круглосуточно!

ZENON N.S.P.
http://www.zenon.ru
E-mail: info@zenon.net
тел.: (095) 250 4629

Лучшие отечественные
кинофильмы
на кассетах

VHS...

1990

1999

и DVD

МОСФИЛЬМ

СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ

ЛЕНФИЛЬМ

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

ЭКРАН

ЛУЧ СТУДИЯ

КРЫМ

ГОСФИЛЬМОФОНД РОССИИ

КРУПНЫЙ ПЛАН

Киновидеообъединение «КРУПНЫЙ ПЛАН»
http://www/kp.l-card.ru; e-mail: cinema@l-card.ru
123242 Москва, Дружинниковская ул. 15; тел. 255-9060

...лазерных дисках

Video CD...

1997

XXI

КРУПНЫЙ ПЛАН

мы стараемся идти
в ногу со временем

S U M M A R Y

Pyotr Vail — Alexei German
«It's difficult to be God» — said a tobacconist from Tobacco-street».
Report from location of IT'S DIFFICULT TO BE GOD by Alexei German and conversation with the the film-maker.

Natalya Sirivlya
Brethren
Review of Alexei Balabanov's BROTHER-2 (Russia).

Gleb Sitkovsky
Lessons on geometry
Review of Regis Varnie's EAST-WEST (France-Russia-Bulgaria-Spain).

Inna Tkachenko
A man and a woman on the bridge
Review of Patris Leconte's LA FILLE SUR LE PONT (France).

Igor Mantsov
Narcissus and caprice
Review of Alexandre Bashirov's BEOGRAD, BEOGRAD (Russia-Yugoslavia).

Larisa Malyukova
Sonet on socks
Review of Andrei Ushakov's SOCKS OF A CITY (Russia).

Grigory Pomerants
In the eagle's clutches
Reflections of the ways of Russia.

Harry Bardin
A long-distance runner, or A long run with obstacles
An animator tells of origin of his studios.

Lev Lurie
Boris Akunin as a history teacher
Notes on real facts used by a hot writer in his detective stories.

One single life
The cinematographer Georgy Rerberg recalled by colleagues.

Sergei Fomin
Paradox about Dibrov, or Oh, lucky dog!
Portrayal of the TV anchor.

Sergei Kuznetsov
Brat-pack
Teenager American cinema.

Dmitry Komm
Fant-Asia
Fantasy in Hong-Kong cinema.

Evgeny Dobrenko
Three mothers
Historical analysis of the three cinema adaptations of Maxim Gorky's novel MOTHER.

Alexei Orlov
Clear light of love
Review of Nina Shorina's film TRANSLATIONS FROM THE ORIENTAL.

Luc Besson:
«I'm afraid lest I should repeat myself»
Interview on the profession.

Vladimir Mirzoyev
From notebooks
Daily notes of the theatre director.

Elena Koreneva
Sense and impressions
Memoirs of the star.

Rena Yalovetskaya
Benilux
A story of a small town manager heartily devoted to the Soviet cinema.

Valery Zalotukha
A Russian Cross
A story by a well-noted writer.

.21434

28 сен 2000

ВНИМАНИЕ

Наш новый электронный адрес:

ikino@aha.ru

также действуют старые адреса
kino@kinoart.ru
kinoart@glasnet.ru
Пожалуйста, пользуйтесь новым адресом!

Российская книжная палата
2000 г.
Обязательный экземпляр

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Государственный комитет РФ по кинематографии (Госкино России), Союз кинематографистов России, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян, Мария Доброхотова, Людмила Донец, Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: ikino@aha.ru; kino@kinoart.ru; kinoart@glasnet.ru
Выход в Интернет предоставлен компанией Зенон
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 5.07.00. Подп. к печати 3.08.00
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 15,59
Заказ 283. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать».
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our journal through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: ikino@aha.ru; kino@kinoart.ru; kinoart@glasnet.ru

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2000

«Крик-3»

Режиссер Уэс Крейвен

О фильме читайте в рубрике «Разборы»

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, Д.БЫКОВА, Л.ГУРЕВИЧА, М.ДРОЗДОВОЙ, Н.ИЗВОЛОВА, Д.КОММА, С.КУЗНЕЦОВА, М.КУРАЕВА, В.ЛЕВАШОВА, Л.ЛУРЬЕ, А.ОРЛОВА, А.ПЛАХОВА, Г.ПОМЕРАНЦА, Н.РЯЗАНЦЕВОЙ, Г.СИТКОВСКОГО, М.ТРОФИМЕНКОВА, М.ТУРОВСКОЙ, Д.УХОВА, Ч.ХАМАТОВОЙ, Н.ЦЫРКУН, В.ЭШПАЯ

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Отцы и дети — сравнительный анализ кинопоколений
Берлин-2000

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ЗАВИСТЬ БОГОВ» Владимира Меньшова
«СТАРЫЕ КЛЯЧИ» Эльдара Рязанова
«САМОУБИЙСТВО ДЕВСТВЕННИЦ» Софии Коппола
«ЛАКРИМОЗА» Татьяны Скабард

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ЧУЛПАН ХАМАТОВА
ИВАН ДЕМИДОВ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Еврохоррор
Оберхаузен-2000
Sound track'и — новая мода
Белые Столбы–2000
Новые кинотехнологии и проблемы теории пленочного кино

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ЮРИЙ НОРШТЕЙН
НИЛ ЯНГ
ЮРИЙ АРАБОВ

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Борис Добродеев. Неизвестный Горький
Александр Гордон. Воспоминания о Тарковском

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Александр Миндадзе. Космос как предчувствие
Екатерина Шагалова. Цепов
Юрий Петкевич. Колесо обозрения

ТОЛЬКО В 2000 ГОДУ

«Визуальный век» (XX век в фотографиях)
«лексИКа» (повседневный интеллектуальный словарь XX века)

2000

искусство кино

Индекс 70402